"作曲技术理论"丛书

(修订版)

汉族调式及其和声

黎英海著

上海音乐出版社

J613

HANZU DIAOSHI JIQIHE SHENG

ISBN 7-80553-935-9

9 787805 539355 >

定价：15.00 元

"作曲技术理论"丛书

汉族调式及其和声

（修订版）

黎英海著

上海音乐出版社

图书在版编目(CIP)数据

汉族调式及其和声/黎英海著. - 上海:上海音乐出版社,2001.4

ISBN 7 - 80553 - 935 - 9

Ⅰ.汉… Ⅱ.黎… Ⅲ.①汉族调式 - 研究②和声 - 研究 Ⅳ.J613.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 42801 号

责任编辑:姚方正

封面设计:麦荣邦

汉族调式及其和声

(修订版)

黎英海 著

上海音乐出版社出版、发行

上海绍兴路 74 号

电子邮件:cslcm@public1.sta.net.cn

网址:www.slcm.com

新华书店经销　　上海市委党校印刷厂印刷

开本 850×1168　1/32　印张 9.125　插页 2　谱、文 288 面

2001 年 4 月第 1 版　2001 年 4 月第 1 次印刷

印数:1—5,100 册

ISBN 7 - 80553 - 935 - 9/J·791　　定价:15.00 元

告读者　如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系

T:021 - 64364064

作 者 介 绍

黎英海 1927年生于四川省富顺县。1948年毕业于国立音乐院。先后任教于湖南音乐专科学校、上海音乐学院、中国音乐学院、中央音乐学院等，离休前为中国音乐学院教授、副院长。并任中国音乐家协会常务理事、北京市音乐家协会副主席等职。现任《歌曲》主编、中国民族管弦乐学会副会长。已出版专著有《春晓——黎英海歌曲选》、《中国民歌钢琴小曲五十首》、《五声音调钢琴指法练习》、《儿童歌曲即兴伴奏编配法》等。创作有声乐、器乐作品数百首及影视音乐、舞蹈音乐等。

再版前言

本书是四十多年前写成出版的，这次再版作了些必要的修改和补充，重写了和声问题绪论。

我对民族旋律调式的研究和对多声部音乐创作的民族风格问题的探索，是从四十年代做学生的时期开始的，通过学习民族民间音乐、中国音乐史，学习前人创作的经验，并结合创作实践（包括为民歌配钢琴伴奏、改编民歌），逐步积累了一些心得，一九五二年起，先是在上海音乐学院的作曲课中讲授民族调式，后在和声课的最后阶段进行民族调式和声的教学尝试，还开设过一门民歌改编讲座课。这本书就是在历年的讲稿讲义的基础上，将其中有关内容集中整理写成的，是一个阶段性的总结。

本书研究对象是汉族调式及其和声问题，其所以不笼统地提民族调式，是因为我国是个多民族国家，各民族都有自己独特的音乐文化，在调式问题上，不可能按照一个体系来归纳。而汉族是我国主要民族，在音乐文化方面历史悠久，文献丰富，影响较大，研究汉族的音乐问题对发展我国音乐事业具有很大的意义。

由于“和声”只是构成多声部音乐的基本要素之一，另一基本要素是“多声结构型”（多声织体），这两者是不可分割的，要探索多声部音乐的民族风格问题就不仅仅是和声问题，应该联系多声结构型才能更有针对性地、有区别地进行探讨研究。这一认识促使我在写完本书后即着手进行“多声部写作基础”课的教学试验。（另一重要原因是觉得这样可以更好地联系创作实际，

更有利于较全面地培养学生的多声思维及多声写作技能。)当然,和声、复调分科教学也可探索民族风格和联系实际。

必须再次申明的是:我的这些尝试不过是基础课中的一个部分,从观念上是应该把创作手法的多样化同基础课的训练要求加以区别的,作为基础课程,所涉及的内容范围总要有一定限度(创作时自然路子要宽,富有创造性)。因此,本书只是多声部写作方面课程的一种补充,提供参考,着眼点是为了教学,而并非全面地论述多声部音乐创作的民族风格问题。

在作曲技术理论课中接触一点民族的内容,仍然是很有必要的,以和声课来说,对欧洲大小调传统和声,一定要认真学习掌握,而且范围可适当扩充,但到一定阶段就应当结合自己民族调式的特点进行和声的风格性处理的试验探讨,这对学习者是很有好处的。

以下对几处修改做点说明:

调式研究部分,将"七声音阶、七声调式"改为"七声音阶、五声性调式",这样表述更清楚、更切题。

"三度间音"的称谓不够确切,当时便说明是暂称,现改为"羽宫间音"及"角徵间音",简称为"间音"。

和声问题部分,主要是修改对有些问题的提法,重写"和声问题绪论",并增补一点多声结构型的知识,对"调式基本和声概论"一章作了必要的调整充实。

目前,已有不少关于民族调式、民间多声及多声部写作民族化方面的文章和专著问世,是很可喜的,这对发展我国多声部音乐的教学和创作都是很有价值的。本书的再版仍将继续起着抛砖引玉的作用,期望看到更多的同仁发表自己的经验和高见。

黎英海

2000年3月于中国音乐学院

目　　次

再版前言…… 1

第一部分
汉族调式研究

第 一 章　绪论…… 3
第 二 章　五声音阶、五声调式 …… 7
第 三 章　七声音阶、五声性调式…… 22
第 四 章　综合调式性七声音阶 …… 36
第 五 章　调式的调发展 …… 46
第 六 章　调式交替 …… 61
第 七 章　调式中的变音及色彩性变音 …… 73
第 八 章　调式的游移、“双重调式性”…… 78

第二部分
汉族调式的和声

第 九 章　和声问题绪论 …… 93
第 十 章　民间多声部音乐探索 …… 98
第十一章　调式基本和声概论…… 113
第十二章　羽调式和声…… 137
第十三章　宫调式和声…… 153
第十四章　商调式和声…… 173
第十五章　徵调式和声…… 191
第十六章　角调式和声…… 211

第十七章　调式和声中的调发展…… 227
第十八章　较扩大的调式和声手法…… 251
附　　录　潮州音乐的调变化发展…… 275

第 一 部 分

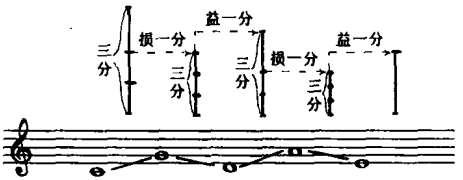
汉族调式研究

第 一 章

绪 论

按照一定的物理规律及人类的音乐经验而形成的乐音体系，最基本的就是“音阶”。在我国古代，远在两千五百年以前的《管子》一书中便有关于用“三分损益法”求五音的记载（“三分损益法”可理解为“五度相生”），以此阐明音阶构成的规律性。譬如我们用一条弦，假设它奏的音是 do，把它分作三个等分然后去掉一等分，即“损”一分，这时所得到的便是高一个纯五度的 sol；再把 sol 也分成三个等分，然后加一分，即“益”一分，这时所得到的是低一个纯四度的 re（即高纯五度的转位），以此类推就能继续求得“la”“mi”等音：

例1



这些音依高低排列起来便成为 do，re，mi，sol，la 这个音阶。人类开始有音乐时，当然并不可能是先经过这样的推算才产生音阶的，这只是说明音阶的构成有它客观的逻辑，而管子是认识了这个自然规律，加以唯物的解释而已。管子是世界上第一个用科学观点来解释音乐现象的伟大理论家。

音阶便是构成各种“调式”的素材，“调式”是采取音阶中某

一音作为自己的“主音”而形成的。古代所谓“十二律旋相为宫”可得八十四调的说法，即指的是一个“七声音阶”内可有七个调式(每个音都可作“主音”)，再乘以十二律则成为八十四调。

音阶中调式主音以外的其他音，可按它和主音的音程度数分别为各个“音级”，不同调式的同一音级和主音的音程性质不相同时，便产生不同的色彩感觉(譬如同是三级而有大三度与小三度之分)，这就是调式的色彩作用。这当然是在比较中得到的。每个调式有它自己的色彩。而且这种色彩感觉在实践中又和下一情况有联系：即某一调式的主音听起来好像是另外某一调式的某一音级，而带来不同的色彩感觉。

“调式”是人类音乐思维的基础之一，因而“调式”这个概念，不仅是指从主音开始排列起来的音阶(虽然常为了研究、理解上的方便需要从“调式音阶”的比较上着手)，而重要的是包括着这一调式具体表现在音乐中的基本特点，即包含着各音级运动的基本形态。调式中各音级是或环绕着主音、或在旋律及乐曲结构中造成对主音的向心力而形成调的体系，结束在主音，从而造成感觉上的圆满性的。圆满性的造成表现在调式各音级对主音的倾向中，调的体系中有某些音是不稳定的、活跃的，停顿在这些音上意味着音乐构思的继续；而某一些音是稳定或较稳定的、收束性的。不稳定趋于稳定，但又需要削减稳定以求得发展，这样便在运动中形成两个矛盾因素的相互推动而对乐思的展开起着主要的作用。

在这种意义上调式中的主音自然是最稳定的音了，绝大多数情形下，它就是乐曲的结音。

我国宋代蔡元定的以主音“起调毕曲”的说法，以及汉代贾谊说的“是故五声宫商角徵羽，倡和相应而调和”等理论，都正是从音的运动性质来阐明调式的基本逻辑的。

但是在调式中某个音的稳定性程度不是绝对和孤立的，必然会受到音乐表现手法中其他多方面因素的影响，譬如这一音在结构功能中的地位如何，它的节奏价值怎样等都直接的影响到这个音在运动中的稳定度（稳定或不稳定）是否受到加强或削弱，或甚至于相对的转换。特别是在单音曲调中（它没有受过和声的影响），由于不像在多声部音乐中那样由于和声进行造成的更加明确的倾向性，所以会存在着调式性质的游移性（加上了和声以后，调式的内在含义就有了新的、更为确定的意义）。

其他各音级对主音有着不同的从属关系，因而稳定度也不相同。除主音以外所强调的音级不同也对调式色彩起着一定的作用。一般说来主音上方或下方的纯五度（转位是纯四度），对主音有很强的支持力，因而也是被强调的，即强调四级或五级音（非纯音程例外）。而且在汉族民间音乐中除强调调式的四级或五级音以外，还往往强调“宫音”，这些被强调的音就有着相对的稳定性，而经常成为“中结音”（这些问题下面都将具体谈到）。

对于各调式在表现上的意义，也同样不能脱离开其他条件来谈，正如我们说大调性质明朗，小调性质阴暗等，也只是一般的概念，而不能看作是绝对的。

而且调式的多样性，不完全是由于语言的关系，我们可以在同一地区找到不同的调式存在便已说明了这一点。只有当我们研究一个地区的主要流行的（习用的）调式时，或研究不同地区的同一调式在音调上被强调的音及旋律法上有所区别时，我们才能从语言及地理社会条件等等方面来寻找它们所以各有特征的原因。

形成音乐风格的各种因素中，旋律音调所起的作用最大，传统风格的稳定性也最强。通过对调式的研究，我们可以更好地理解和掌握民族民间的旋律音调特点。

我国的民间音乐中，调式是多种多样的，但最为普遍的是以汉族调式为代表的“五声性调式”，即以五声音阶和以五声为骨干构成旋律的调式。这个体系有着悠久的历史，有其独特的问题，我们应认真地深入学习研究。

第　二　章

五声音阶、五声调式

我国民间广泛地流传着五声音阶，管子以“三分损益法”求五音，可见至少在管子那时已经普遍有五声音阶了。

五声音阶的特定意义是能从连续的五度相生来阐明其结构的规律性，而不是随便什么五个音便成为五声音阶。

例2

依高低顺序排列起来便是五声音阶：

例3

每个音都可成为一个调式的主音，这样便有五个调式。

关于调式及阶名的命名，我赞成沿用我国传统习用的“宫、商、角、徵、羽”(徵读“止”，不简写)，而不同意用唱名(do, re, mi……)或以欧洲调式名(多利亚〔Dorian〕，弗利几亚〔Phrygian〕……)来称呼汉族的调式。

用唱名(首调的、简谱的唱名)来代表调式，性质很不容易明确，如下表在不用升降号的情形下，可能会把同样一个调式分别被称为三种调式：

1	2	3	5	6	do	调式?
5	6	7	$\dot{2}$	$\dot{3}$	sol	调式?
4	5	6	$\dot{1}$	$\dot{2}$	fa	调式?

这三组音之间的关系是一样的，如果调式名称不相同，就使人很难理解了。正如把大调叫成 do 调、小调叫 la 调一样不合理不明确(这和以固定唱名法来代表音名是不相同的)。

如引用欧洲调式名来称呼我们的调式，我以为也不能确切地表明汉族调式的特征(顶多在需要的时候从观念上加以比拟)。调式名称虽然并不是本质问题，但是既然有过一种名称，一听就会联想到它的特点。如提及多利亚调式，我们就会想到它的特征音“多利亚六度”，而用它来称呼我们的“商调式”，则商调式里却没有这样的特征音。所以既无其他更好的调式名称，最好还是用我国已用了两千多年以上的名称(只有像新疆有一些民间音乐，其旋律法及风格都和西方很相近的，我们用西名来称呼这些调式，倒比用宫商角徵羽适合些)。

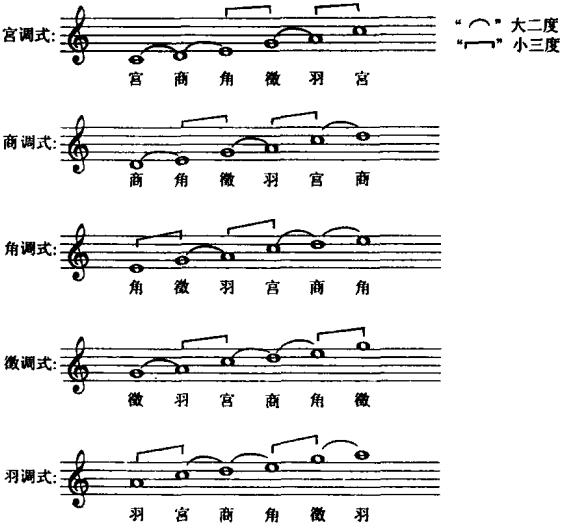
至于民间流行的如“小工调”、“二黄”、“西皮”、“弦下调”之类的名称并不是指调式，而是指音阶“调门”的高低，但是这个调门又不是绝对的，所以这些名称常常只是代表在乐器上的定弦法、指法等。如笛的“小工调”便是代表放开下面三个孔所发出来的音为“上”的调门，“二黄”定弦是“合尺”(即徵商)，“西皮”是“四工”，“弦下调”是“上六”等。

“宫、商、角、徵、羽”是五声音阶的“阶名”(它不同于“音名”、“音级名”)，它代表着固定的音的关系，其中“角、徵”及“羽、宫”之间是相隔三律(即三个半音)，其余相邻的音相隔二律(即两个半音)。为了以后说明问题方便，把相隔三律的“角、徵”“羽、宫”的音程关系仍称为“小三度”，把相隔二律的其他相邻音的关系

称为“大二度”，但必须记住五声音阶中的小三度是毗邻的级进式的音关系，而不是跳进的意义。

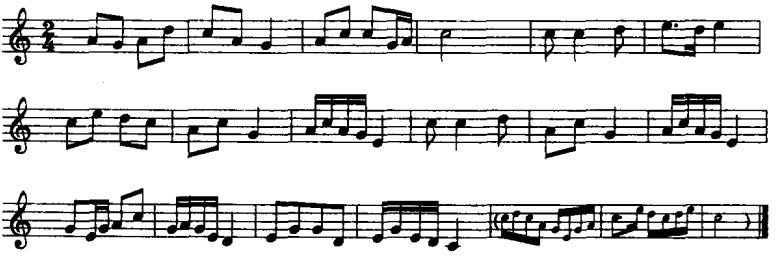
每个调式的“小三度”的位置是不相同的：

例4



如江苏民歌《无锡景》便是很典型的“宫调式”：

例5



这里，调式的性质是很清楚的，主音“宫音”在整个旋律中占着重要的地位，调式中各音级的运动对主音形成向心力，宫调式

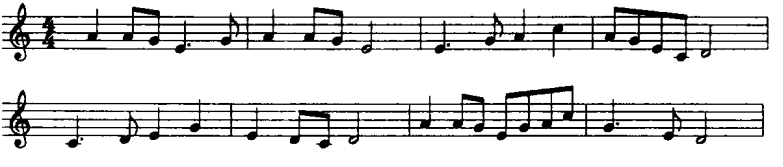
的性质从第一句就显示了出来。虽然第一乐句落在主音上，但由于结构功能的不稳定及第二句接着是破坏主音的稳定性而使乐思继续开展，在最后不稳定倾向于稳定使乐思告一段落，结束在主音时在调性上获得圆满性。

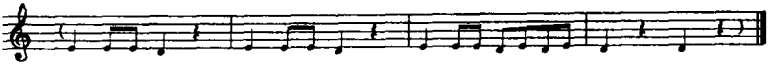
汉族民歌中常见落在“眼”上的结束（即落在二拍子的第二拍上），这是比较欠稳定的，《无锡景》也是这样（不过伴奏的过门是加强了、肯定了调的稳定，而落在“板”上），这在分节歌形式的反复中，它具有期待反复的推动力，而当全部唱词完了时，我曾注意听过民间艺人的渐慢处理非常接近于将原来的时值加长一倍而成“♩♩♩♩ |”，这时主音落在“板”上结束，而造成更圆满的终止。

“徵调式”在民间可说是最为普遍的，几乎每个地区都有。前面所提到的管子以“三分损益”求五音，照他原来的算法是先“益一”求得低四度的“徵”音，然后再“损一”求得“商”音，如从最低音开始顺序排为音阶便是徵调式的音阶，这使我们很有理由去推论徵调式在当时可能就是最流行的。徵调式的民歌如《孟姜女哭长城》、《小白菜》（见后例 19、20）是汉族地区都有的，而且我们还可发现许多地方戏的《四平腔》或《四平调》，和《孟姜女哭长城》在结构上、调式逻辑上有着密切的关系。“徵调式”在汉族音乐中占有重要的地位，大家所熟知的例子一定很多，这里就不列举了。

“商调式”就不及以上两种调式那样普遍，有些地区可能就没有。《凤阳花鼓》是最为大家所熟知的“商调式”民歌：

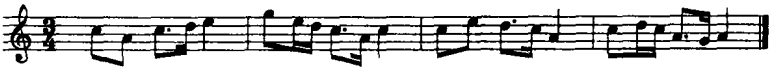
例6





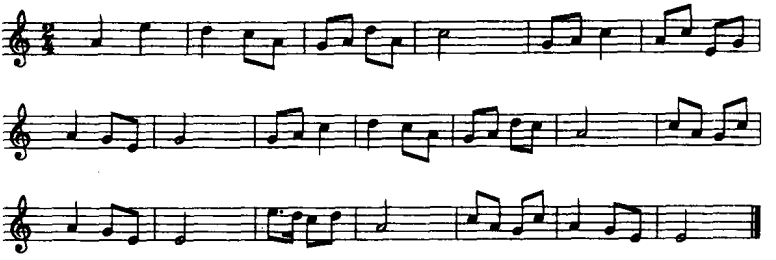
“羽调式”也甚为常见，如南方流行的《采茶调》：

例7



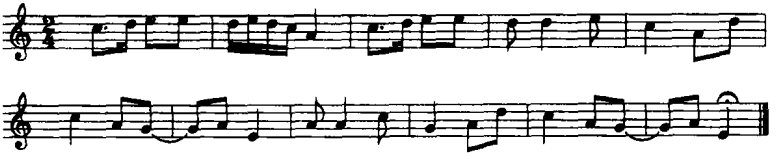
“角调式”是较少的，并不是每个地区都有，下例是在江浙一带较常听到的《马灯调》：

例8



下面这首《泗州调》是汉族地区较流行的：

例9



它本来是苏北民间的一首民歌，而在流传中由于曾被填上过不健康的唱词，所以有人把它划为色情一类的小调。但在老革命根据地，这首民歌很流行（常称为《四川调》），填上过《农民苦》、《慰劳红军歌》等新的唱词。

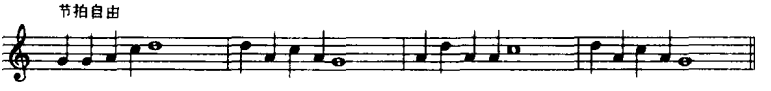
在五声音阶调式中，“宫”音和“角”音对调式的明确起着很

大的作用。宫和角是五声音阶中唯一的一个大三度音程，而且这个大三度的上方和下方刚好又是五声音阶中很有特点的毗邻的小三度音程：

例10

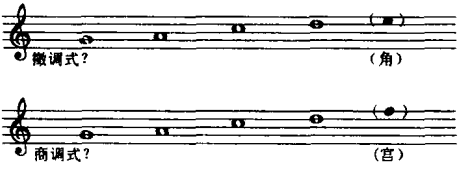
因而宫和角互相规定着调式的性质，在比较之下各调式的区别即可从宫和角的位置来确定，如没有这种关系（缺少宫音或角音），即易造成调式上的不明确。如长江流域一带流行的四句头山歌，有些地方习惯唱成这样：

例11



这里只有“sol，la，do，re”四个音，它可能是徵调，但也可能是商调，这是因为在徵调中没有角音，于是便好像是商调，而如果是商调又缺少宫音。

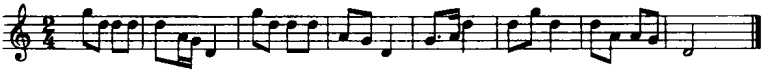
例12



但从旋律来看，我们更多的感觉得出它是徵调式。为什么会觉得它更像徵调式呢？因为我想：是否在任何调式中宫音总是不可少的？在我国古代就常说宫音是七音之主，而且把宫调式称为“宫”，其他的调式则统称为“调”，这可见宫音在调中有其特殊的作用（有人把“宫音”和“主音”等同起来不加以区别，也就

是这种观念的影响，而且历史上也有混为一谈的）。又从现在的许多资料来看，宫音不仅是明确的，并且在任何调式中都相当重要。基于这一点，并联系同地区其他相似的民歌来看，上例为徵调式的可能更多。再如下例陕北民歌《绣荷包》：

例13



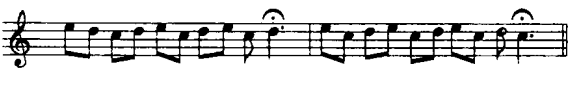
这里只出现三个音，它可能是商调式、羽调式或徵调式。到底是什么调式？在我看来徵调式的感觉也是要多一些，虽然没有出现角音和羽音，但仍能清楚的感到这三个音是“徵、宫、商”，而不是“商、徵、羽”或“羽、商、角”，因为后两者都没有宫音。我们从陕北地区其他同类型的例子来看，也证明这首歌仍然是在徵调式的基础上思维的。产生这样微妙的感觉，是否和五度相生是以宫音为出发点这一规律有关，这倒很值得进一步研究。

不过碰到这种看起来可能属于两个调式的情况（三个调式的可能性是少见的），即使分不清也不要紧，因为两个调式的性质总是很接近的，如徵调式和商调式本来就很近似（这个问题在第八章还将谈到）。

所以，在任何调式中宫音总不可省去这一原则能否成立是可以考虑的。

下例是很明确的宫调式，尽管徵和羽都没有，但由于宫和角都有而使性质很确定（此例记自上海郊区常听到的卖糖果小贩吹短笛的音调）：

例14



江西、浙江等地有些放牛调也是以“宫、商、角”三个音构成旋律，调式很清楚。

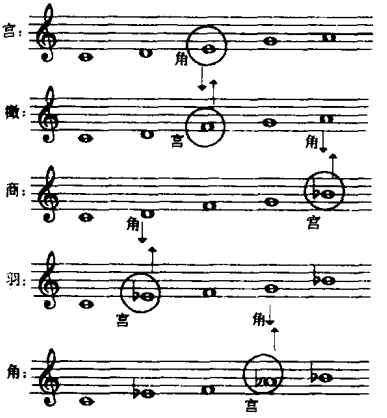
只以小三度构成音调，我们也会更多的感到它们是宫、羽两个音。

例15

宫音常常是被所有调式所强调的，这当然是体现在旋律中宫音占着特殊的地位，而甚至有许多非宫调式的民歌也以宫音为起音，特别是和宫调式关系最密切的徵调式更常见起在宫音，如《孟姜女哭长城》便是宫音开始的。

把性质相接近的调式加以比较，我们就可以找出各自不同的基本“特征音级”，即某个调式所特有的音级（包括它的音程度数及性质）。如大小调的特征音级：大调是大三级及大六级，小调是小三级及小六级。在五声音阶调式里，各调式的特征音级都和宫音及角音有关系，尤其是宫音所在的音级是最基本的特

例16



征音级(宫调式除外,宫调式的基本特征音级是大三度)。如上表所列,除宫调式是大三级外,徵调式是纯四级,商调式是小七级,羽调式是小三级,角调式是小六级。

用七声音阶观点来算音级,并不影响五声音阶的独立意义。事实上我们即将谈到汉族民间的七声音阶,并且将来要在七声音阶的基础上产生和弦。如果现在我们完全按五声来算音级,那将会得到过分特殊的结果而使问题麻烦起来,被一些非本质问题弄得复杂化,这是不必要的。

但是不能因此把五声音阶看作是不完全的音阶,正如不能从半音阶的角度而把七声音阶看作是不完全的音阶一样。因为音乐最基本的表现因素是曲调,五声音阶的独立意义就是表明在它对曲调的构成有着不可争辩的完整性。有些人认为五声音阶是古老的原始的音阶,这是不正确的,持有这种片面观点的人根本对民间音乐是轻视的,他们总觉得五声音阶构成的旋律是"低级"的。

五声音阶的旋律中自然没有半音所造成的尖锐倾向,格调是较平和的,但是在"五声性"的旋律中出现半音关系在民间也是常见的,这在以后要谈到。

各调式的色彩比较,一般讲来可按各音级与主音的音程性质归纳到大调与小调两种色彩的范畴之内。

宫调式:大调性质,含有大三级及大六级。即使在单音旋律中也包含着隐伏的大主三和弦。大三和弦是最合乎自然的和弦,这使宫调具有最自然的性质(以后谈到调式的和声时将再谈这一问题)。

羽调式:小调性质,含有小三级。

徵调式:倾向于大调的性质,和宫调式近似,仅含有大六级,没有三级音。

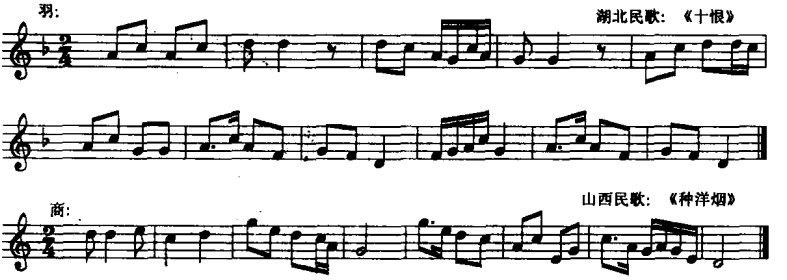
商调式：中间性质的，在五声中没有三级音及六级音，但由于含有小七级而较倾向于小调的性质。

角调式：小调性质，含有小三级和小六级，但由于缺乏对主音最有支持力的纯五级音，而没有羽调式那样具有代表性。

纯五度及纯四度是音列中最亲密的异音（特别是纯五度），各调式除主音以外所强调的音级，宫调主要是五级音“徵音”（五声中没有四级），角调式一般是四级音“羽”或六级音“宫”（没有五级）。但徵、商、羽这三个调式在汉族民间存在着强调五级和强调四级这两种不同的情况，这种情况早已有人用“$\dot{5}2$”，“$\dot{5}1$”，“$\dot{6}3$”，“$\dot{6}2$”及“26”，“25”等调式名称来指出了。四级和五级都是对主音支持力较强的音级，特别是五级，这是调式的基本逻辑之一。

前面所举的徵、商、羽各调的例子都是强调五级的，现举强调四级的调式例子如下：

例17

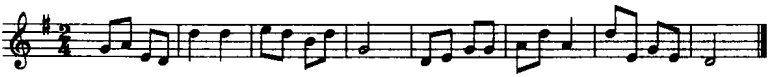


强调的音主要是由“中结音”显示出来（比如在上下句结构中，上句落音在某级上）。

徵调式所强调的四级音本来就是宫音，因此就更为普遍，但格调的对比则不及羽、商调式那样突出，因为在强调五级的徵调中，宫音仍是较强调的，只不过没有作为“中结音”而已。

例18

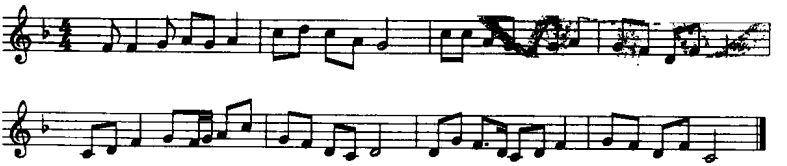
陕北民歌：《信天游》



由于强调的音不同，旋律的支点音便各有特点，自然在色彩上也有所区别。对于这种情况如何分别以不同的名称来加以区别（像“63”，“62”）或者有没有必要用不同的名称，是值得考虑的。好在这和地区性有关，我们在研究某地方性的音乐语言时必然会注意到这一点，只需加以说明就够了，可以不必另立名目（如西南地区的羽调主要就是强调四级的羽调，而北方的羽调却主要强调五级）。

注意“中结音”在调式中的意义是很重要的，各音级对主音的从属关系如何，除了音程的协和程度外（完全协和的如四级、五级，都是和主音最亲密的音，也有相对的、暂时的稳定性），还需以它在结构中的地位来决定。如以民歌中最基本的上下句结构的乐段来说，上句一般的落音最多的是五级、四级，也可能落在主音上，这些中结音对结构的展开有很重要的影响。以《孟姜女哭长城》为例：

例19

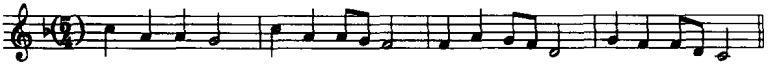


这是很典型的“起承转合”的结构，第一句中结音是五级音“商”，第二句落主音上（结构上并没有使它充分稳定下来），而第三句便是“转”了，落在不稳定的“羽”音上，而且带有调式转换的意义，和结构功能恰好是相互加强了不稳定的期待作用，使第四句

结束在主音上成为必然，圆满的收束了乐思。

又如《小白菜》的中结音和结构的关系也是非常有趣的：

例20



这是民间所谓“四句头”的结构，这里四句（小分句）的落音是按级向下对主音加强向心力的：

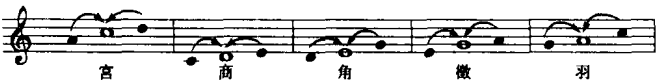
一商→二宫→三羽（转）→四徵（主音）

这时中结音对结构的展开实际上起着推动的作用。

关于调式的五级音和四级音是否可以叫作“属音”和“下属音”的问题，我看既已习惯这样叫也未尝不可，但对于调式来讲其意义并不很确切。因为所谓“属”及“下属”乃是指以主音为中心相对的上下属音而言，这是在同时使两音成为调的支柱音的条件下才能存在的。汉族调式中却并非全是这样（徵调式中虽有同时强调五级和四级的情况，那是因为四级同时又是宫音的关系），因此仍以属音或下属音来叫它，实际上已失去这名称原有的条件性的意义。

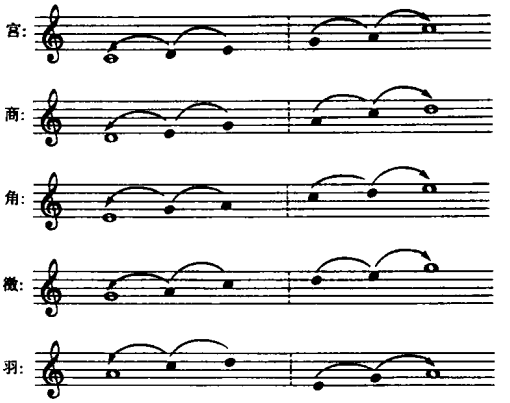
各调式的最基本音调，主要是以主音的上下方相邻的音环绕主音而形成的，这是由于“级进”富于推动力而且语气最平滑的缘故，级进音调是最自然的：

例21



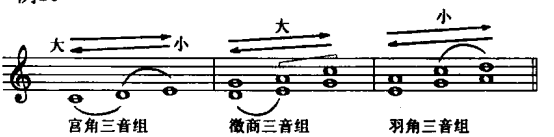
在一个八度内的五声音阶音，包括第一个音的高八度在内，刚好可以对分为每三个音一组，构成从不同的方向进行到主音或结音的“三音组”基本音调：

例22



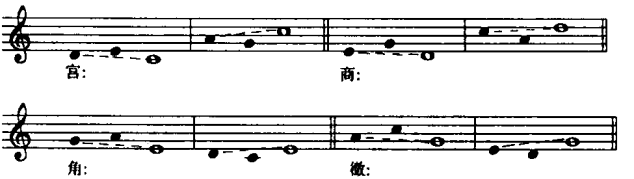
“三音组”音调,归纳起来实际上只有三种,而它们对调式的色彩有很大的意义。其中包含有由小三度上行及大二度下行到主音或中结音的,具有大调的色彩。包含有由大二度上行及小三度下行到主音或中结音的,具有小调的色彩。各调式都可说是由两个三音组结合而成的。

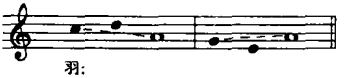
例23



这种最基本音调除了直接的构成外,还往往显示在“隐伏”联系中:

例24

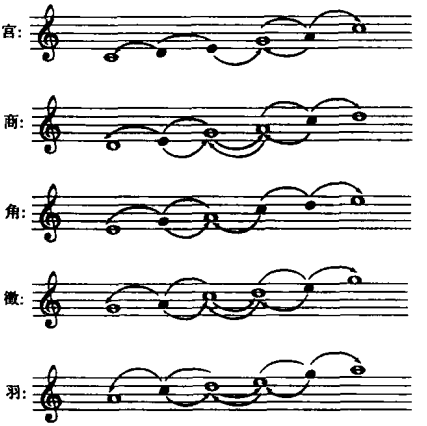




根据同样的原理,环绕着五级音(属音)或四级音(下属音)所构成的音调,也是调式中基本的音调。

因此,环绕着主音及五级音或四级音构成基本音调,便规定了调式中各音级的逻辑关系。

例25



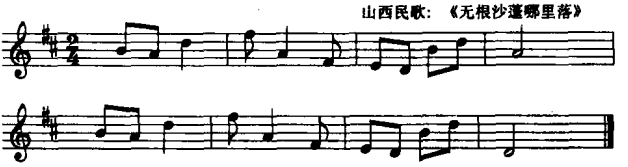
(调式中支柱音之间的跳进,自然是属于基本音调的范畴。)

这些原则哪怕是很简单,但是却非常重要,能使我们对调式的逻辑有了较完整的基本概念。

调式是音乐思维的重要基础,但调式逻辑对旋律构成来讲只不过是约制音活动的基本规律,这规律并不能代替或者完全说明具体在音乐中的风格特征,因为在这同一基本规律上可以产生种种风格不同的音乐(正如表现不同的内容一样)。我们会发现同是一个调式而旋律法却各有不同的情形,比如我国南方或平原地区的旋律法多为平滑的进行,而北方或山区、高原地区

则以跳跃的、宽广的进行为音调的重要特征，如下例与前面例5《无锡景》比较，两者同为宫调式，调式的规律也是一致的，但风格却显然两样。

例26



这也就说明了不能把调式同风格等同起来，要研究音调的这种区别便需要从语言、地理、风俗习惯等各方面条件去寻找答案了（自然更不能把风格或调式跟音乐内容等同起来，体现音乐内容所联系的条件方面还要多）。

但我们以研究调式为基础就更能了解这种种风格不同的音调上的特征，脱离了调式特点去研究音调是毫无意义的。

关于调式的调号，一般流行的是用和宫调式同名的大调的调号，我认为这是合理的。尽管在五声调式的旋律中没有调号最后一个记号所指明的音（如上面山西民歌的例子中没有"♯C"音出现），但因为大调和宫调很相似，把他们在观念上等同起来是自然的。本来调号问题并不是什么本质问题，完全可以不用调号而用临时升降记号（重要的是音的关系），但现在既然已经成了习惯，用大调的调号是比较方便的。

第　三　章

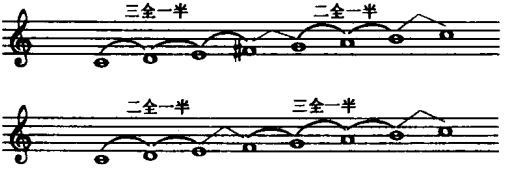
七声音阶、五声性调式

七声音阶跟五声音阶同样地能用三分损益法来证明它的规律性。七声是自然音阶的极限，因为再多一个音便会出现有两个半音连续的情形。

例27

自然七声音阶各音之间的关系是全音和半音音程，相邻连续三次全音以后一个半音，再连续两次全音后一个半音，或相反先是两次全音后一个半音，再是三次全音一个半音，其他排列也是同样规律。

例28



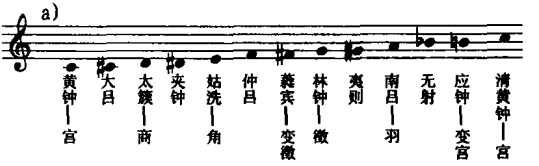
汉族的七声音阶，从历史记载来看，有着三种类型：

一、最早见于记载的七声音阶是周代（公元前770年以上）的所谓“雅乐音阶”。即唐杜佑《通典》中所说的以“应钟”为“变宫”，以“蕤宾”为“变徵”，五度相生是“角”生“变宫”，“变宫”再生“变徵”，“变宫”比“宫”低一律（半音）。

“应钟”、“蕤宾”是我国古代的音名，十二律各有一个名称，但所代表的绝对音高在历史上常有变动。现在我们从观念上把第一个音“黄钟”比拟为“C”，那么十二律及上述七声音阶的排列就如下例：

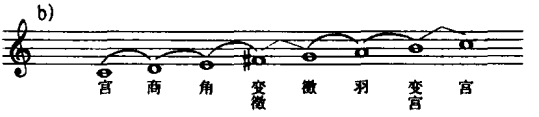
例29

a)



这种七声音阶便是：

b)



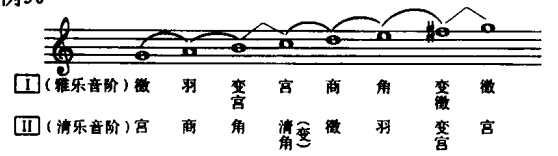
关于调及调式的全名，历史上常有混淆不清的时候。一种是以“主音”结合音名，如“黄钟宫”、“太簇商”、“姑洗角”等，这正如讲“C大调”“d小调”一样。但另一种则是从宫音出发的，把从宫音开始的这一“均”算作一个调门，这种算法的“黄钟宫”和上一种是一样的，但其他调式却不一样。如商调式，如果它的主音是“太簇”，而调名却称为“黄钟商”，意思就是说这个调是“以黄钟为宫的商调式”；以“姑洗”为主的角，也仍以宫为出发点而叫“黄钟角”（我国古代旋宫理论有“左旋”“右旋”的说法，左旋即主音结合音名，右旋则是按宫调系统算。日本林谦三在《隋唐燕乐调研究》一书中，把前者称作“为调式”，后者称作“之调式”）。这两种叫法，各有道理，但显然第一种是较明确的，我们今天习惯了的叫法也是这一种，所以下面我们谈到什么调式时都采用以主音结合音名的叫法（历史上调名的复杂还不只此，而且把很

多不同的调及调式都另外加上一个名称如“大石调”、“道调”之类，并且在不同时期所代表的调还有变更）。至于音名，我赞成用今天通行的“C.D.E……”而不必用“黄钟、太簇、姑洗……”，调号仍可用和宫同名的大调调号。

这第一类型的七声音阶，历史上向来叫它“雅乐音阶”，这名称在今天是不适合的，我们可暂时叫它为“传统音阶”，或以“$\boxed{\text{I}}$”来标明，因为它历史最久。

二、第二种类型的七声音阶是“清乐”音阶。《隋书音乐志》中有这样的记载：“案今乐府黄钟，乃以林钟为调首，失君臣之义。清乐黄钟宫以小吕（按即仲吕）为变徵，乖相生之道。”这说明当时流行着一种和“雅乐”音阶不同的“清乐”音阶，照记载上说这种音阶好像是以雅乐音阶的“林钟”为宫（设雅乐音阶以黄钟为宫）。如以黄钟为宫的话，它的“变徵”却又不是“蕤宾”，而是“仲吕”，也就是说这种“清乐”音阶的音程关系排列起来是和从“雅乐”音阶的徵音开始排列起来的音阶是一样的，它没有“变徵”这个音，而有“清角”（比角高一律）。“清角”也称为“变”。

例30

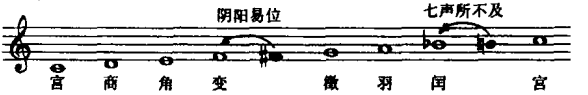


记载上讲这话的人，是从“雅乐”的观点来看这种清乐音阶的，是站在维护“雅乐”的立场而对清乐加以排斥的，所以他说“以林钟为调首，失君臣之义……以小吕为变徵，乖相生之道”。但是不管怎样说，都不能否认当时的确流行着这种来自民间的“清乐”音阶。

三、第三类七声音阶是《宋史乐志》中提到的“燕乐”音阶。记载说蔡元定著有《燕乐》一书，书中谈论当时的俗乐及宫廷宴

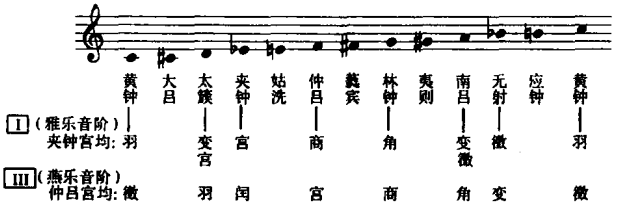
会用的“燕乐”所用的音阶为：“一宫、二商、三角、四变为宫、五徵、六羽、七闰为角，五声之号与雅乐同，惟变徵以于十二律中阴阳易位，故谓之变，变宫以七声所不及，取闰馀之义，故谓之闰。”又说这二声“并戾”。隋唐的宫廷燕乐中大量地采用了从西域传来的所谓“胡乐”（如《隋书音乐志》关于西域乐工苏祗婆七调的记载）。这种音乐所用音阶也和雅乐不同，所以说它的变徵是“十二律中阴阳易位”、变宫是“七声所不及”（这仍然是从雅乐音阶的观点来比拟的）。其音阶组成是：

例31



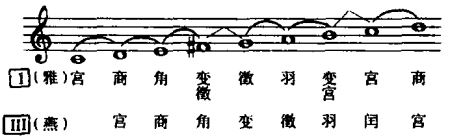
所以《宋史》著者元脱脱以雅乐音阶的观点说这种燕乐音阶是：“夹钟宫谓之中吕宫，林钟宫谓之南吕宫者，燕乐声高，实以夹钟为黄钟也。”

例32



清凌廷堪的《燕乐考原》中说：“燕乐之黄钟实太簇声，所谓高二律也。”他意思便是说燕乐的宫调式和雅乐的商调式音阶排列是一样的（所谓高二律）：

例33



这正如把“清乐”音阶的宫调式比拟为“雅乐”音阶的徵调式一样。

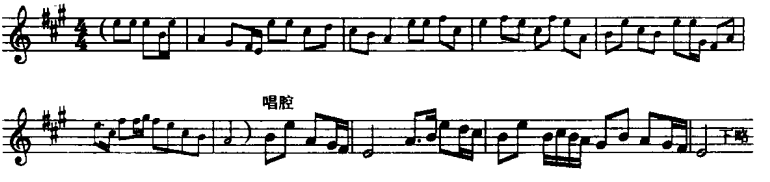
关于“燕乐”音阶的这些说法，在解释上不如“清乐”音阶那样清楚，并有分歧，但必须承认有这第三类音阶的存在。

以上三种类型的音阶，在理论上都可各有七个调式，即音阶的每一个音都可作为一个调式的主音（历史上所谓八十四调，即以十二律乘七个调式）。

值得注意的问题是：为什么说它们是三种类型的七声音阶？为什么不把他们合为一种，像把第二类的宫调式称为第一类的徵调式，把燕乐音阶的宫调称为雅乐的商调？

我想只有在实际音调中才能找出答案来。试看今天的民间音乐中的旋律法，很显然是以五声为主的，即以五声为旋律的骨干音。就以历史上早已谈到的“北曲多七声，南曲多五声”的北方民间音乐为例，虽然七声用得较广泛，但以五声为旋律骨干这一点仍是很清楚的。下例是山西梆子的慢板《四股眼》（即一板三眼）：

例34



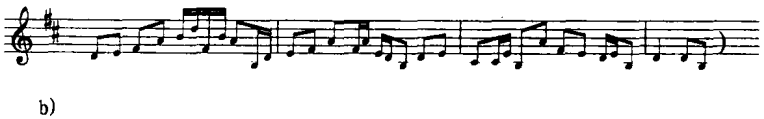
这是第二类音阶（清乐音阶）的徵调式。

唐杜佑《通典》说：“自殷以前但有五声，自周以来加文武二声，谓之七声。五声为正，二声为变。变者，和也。”淮南子《天文训篇》把变宫称为“和”，变徵称为“缪”，《左传》中有：“为九歌、八风、七声、六律、以奉五声。”王仲皋《琴学概论》（见《今虞琴刊》）中说：“殊不知五正音而外，有变宫、变徵、清角、清羽（按即闰音）

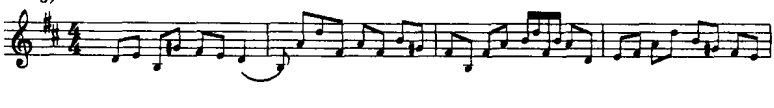
四个偏音。”这些说法，都说明我国传统音乐中是以五声为主。（在实际应用中，建立在四个“偏音”上的调式也是少见的，蔡元定说这些调“宫徵皆不成，不可为调”。即便在北方有些地方戏中如秦腔哭音中有强调“偏音”的唱腔，但也并不作为独立的调式来应用的。）而且“变宫、变徵、变、闰、清角、清羽”这些阶名，本身也就是很形象地说明了它们的意义，它们是作为“非五声音阶音”出现在音调中的，是“奉”五声或者是五声音阶的变音。请比较下例京剧“西皮原板”中的过门：

例35

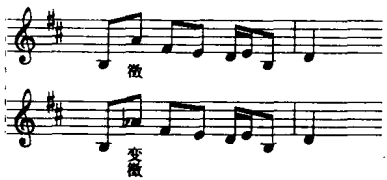
a)



b)



b）的“变徵”音是非常有趣的，是名副其实的“变徵”：

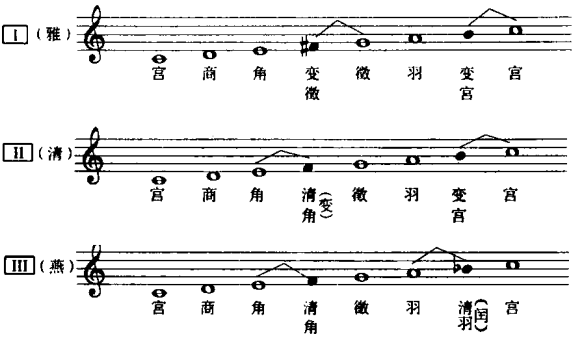


京剧所用的音阶类型，显然是和上面谈到的山西梆子的音阶不相同的。京剧用的是第一类型的音阶。

七声是在五声的两个小三度间加上半音而形成的，其半音关系是靠上或靠下，都并没有在旋律中影响“宫商角徵羽”这五个骨干音的确定，所以蔡元定说燕乐音阶“五声之号与雅乐同”，便是这个道理。

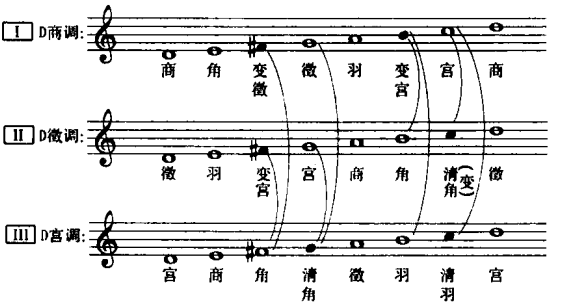
我们因此不能纯粹从音阶的比较上去分析了解这些不同类型的音阶（调式），不能把三者混为一谈。这三种类型的七声音阶实际上是由五声音阶中加进了不同的半音关系而形成的：

例36



所以下面三种不同类型的调式，虽然音阶看起来相同，但调式的意义却不一样：（如用十二平均律，它们的音列完全一样，即同一个七声音列可以有不同的五声属性）

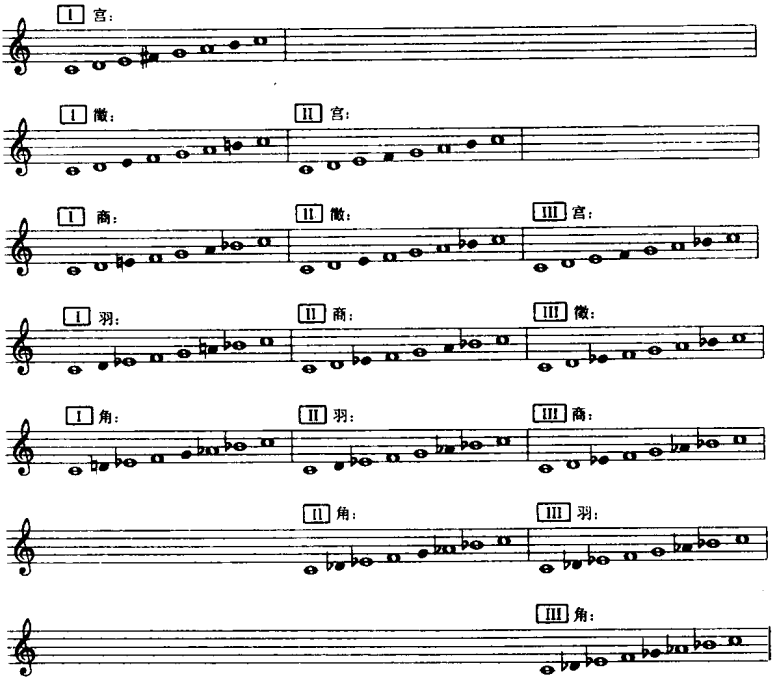
例37



因为它们五声骨干不同，故不能把“正音”和“偏音”等同起来。这是从听觉上就能解决的，所以我们要了解到七声和五声的这种关系，不要把七声孤立地脱离了五声来看，更不能单纯从音阶比较来看调式。这是我国民族五声性调式的特殊问题。

下例用同名调来加以比较就更清楚了，横向是同音列的不同调式。

例38

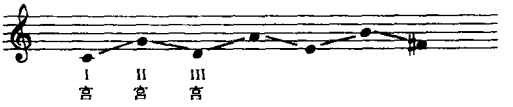


所以尽管历史上总是从“雅乐”音阶的观点来比拟或者甚至于排斥第二、三类音阶，但他们在实际音调中发现“五声之号与雅乐同”，因此不得不承认其小三度间的半音关系不同（顶多不过说“乖相生之道”、“二声并戾”而已），也不能就把燕乐宫调称

为商调，把清乐宫调称为徵调。

三种七声音阶都同样能以连续的五度相生来证明其规律性：

例39

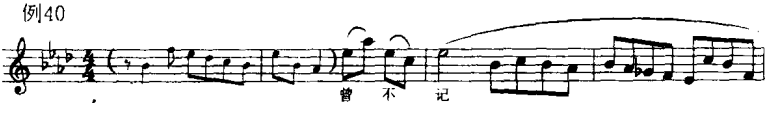


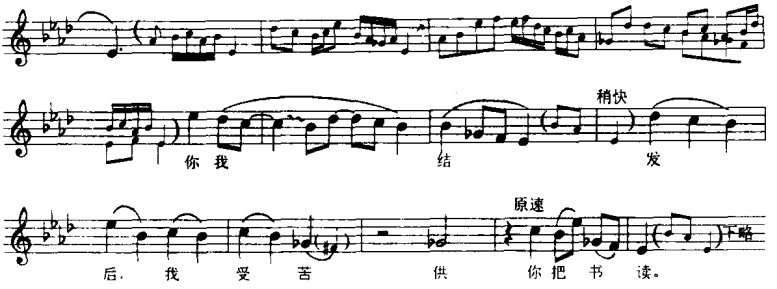
三种七声音阶中以第一类传统音阶历史最久、影响最广泛，像昆曲、皮黄等都用的这种音阶。

第二类音阶明显地流行在西北河套一带，像山西梆子、郿鄠等，这和历史上记载的地域也是相吻合的。但他们受第一类的影响仍然很清楚，山西梆子中特别在过门中常常也用“变徵”音。

第三类燕乐音阶是从“西域”来的，今天我们能从新疆维吾尔自治区维吾尔族、哈萨克族的民间音乐中找到这种音阶的存在，再按历史记载推溯远一点，还可从今天的印度音乐甚至西亚阿拉伯音乐中找到联系，而它对汉族音乐的影响范围是很小的，以现有资料来看汉族用这类音阶也只局限在西北陕西中部及甘肃一带。西安是唐代的京城所在地，当时和“西域”的交通线也主要是从所谓“西出玉门关”的玉门关到西安，因此这一带的民间音乐受“西域”的影响也是自然的事，但是关于这方面我们掌握的材料很少，需要进一步去了解研究。下面试举秦腔的一段唱腔，其中便明显地有“闰”音，此例记自李爱云演唱的《秦香莲》中《闯宫》一段的开头两句（中国唱片 4—0933 甲），谱很难记，现只记下个大概，以供参考：

例40





秦腔这段唱腔是徵调式，但是和山西梆子的徵调式却有区别，即“闰”和“变宫”的区别。从这里我们可以看得很清楚，绝不能把上例秦腔的徵调式看作是第二类音阶的商调式，更不可能看作是传统音阶的羽调式。

至于这三种音阶调式的名称至今仍有争论，我建议，首先不管是哪一类音阶，都以五声调式为依据以宫商角徵羽来称呼，有必要时才进一步地加上不同的类型名称，如“传统宫调式”（或 I 宫调式）、“清徵调式”（或 II 徵）、“燕商调式”（或 III 商）等等，但是这样已经够复杂了，怎样使名称更确切，倒需要进一步考虑。

在五声音阶的两个小三度间加进来的“偏音”，可称为“羽宫间音”和“角徵间音”，简称为“间音”。“间音”是在五声的基础上引用进来的，他丰富了表现力。如果说五声的格调较平和，出现了“间音”后所表达的情感就比较复杂了。所以一般的民歌大部分是五声，而地方戏曲的音乐却大量应用了出现“间音”的调式，原因就是为了适应戏剧中表现多样的需要。一般较明快的调子用五声，而悲壮忧伤的调子便用七声或六声，甚而用更多的变化音。最典型的如秦腔中有“欢音”（或花音）和“哭音”（苦音）两种唱腔，而哭音便是强调了“间音”的表现意义的。我曾听到过黄梅戏演员王少舫在唱《梁山伯与祝英台》中《楼台会》一场时，很巧妙地用了“变徵音”。本来黄梅戏“平词”男腔的基本曲调是：

例41

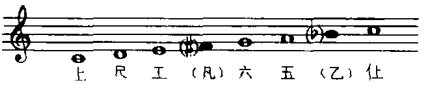
现在他在悲痛的时候，唱成这样：

例42

这是富于感染力的，演员根据情感的需要，自然地处理成为这样，他们直觉地感到“偏音”在表现上的作用。

有些更明显的应用七声的地方戏如山西梆子，一听就感到具有高亢激昂悲壮的性质。特别是强调“乙”、“凡”的唱腔曲牌更为突出。“乙”、“凡”即是“间音”，是工尺谱中的名称（史记《荆轲传》中说的“变徵之声”，也许就是指的这种情形）：

例43



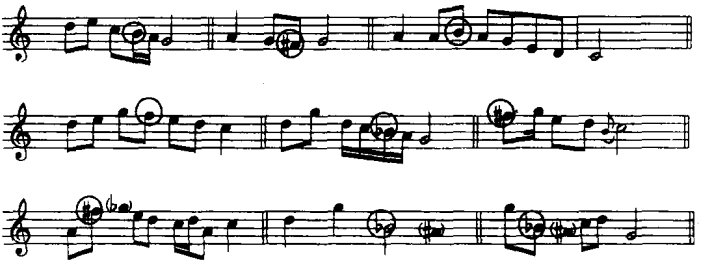
出现“间音”后，在色彩上、表现上都带来了新的意义。七声音阶的三种类型具有不同的色彩，就是由不同的“间音”造成的。

按照这种观点，就没有必要把只出现了一个“间音”的音阶叫做“六声音阶”，正如不能把前一章所提到的只用“宫商角”三个音的叫做“三声音阶”一样，不管在旋律中是否引用了全部音阶音，我们还是能够辨明他的调式性质的，而且在非必要的时候也用不着在调式前面加一个几声，如“五声宫调”、“七声宫调”之类，否则便会被一些表面现象所困惑而忽略了本质问题。

“间音”在曲调中常常是润饰性质的和代替性质的，即所谓“奉五声”。润饰性质的是以“间音”润饰相邻的五声音，似是五声的“外音”，如经过性、助音性、倚音性。代替性质的是以“间

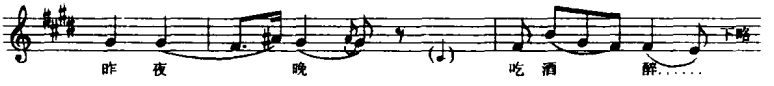
音”代替相邻的五声音，似是五声的“变音”。

例44



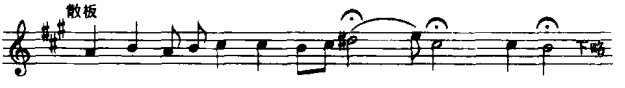
在地方戏曲中，这两种用法是很普遍的，如京戏中以“变徵”代替徵音或“奉”徵音的情形就很常见。

例45



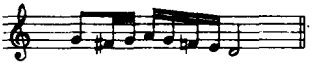
特别是在散板一类的拖腔中有时非常强调“变徵”音：

例46



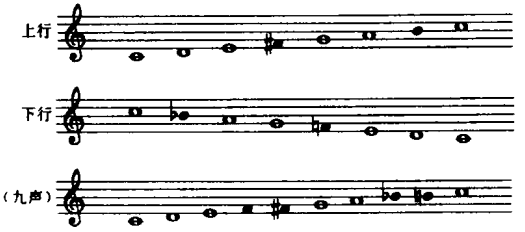
但是值得注意的是，由于“间音”常常是润饰性的，因此在“音准”上往往并不像理论上讲的那样准确，它会随着旋律的动向或受其他条件的影响而在音准上有着游移性。如：

例47

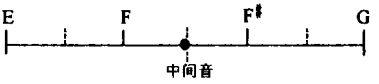


所以有人说有些民间乐曲如广东音乐是“九声音阶”，这自然是言过其实，但是正好说明“间音”的游移性：

例48



并且常常听起来的确不是真正的半音，因此也难怪时常听到说我们的“fa si”既不像本位，也不像升高或降低，甚至有人说是小三度的“中间音”、“四分之三”。如：



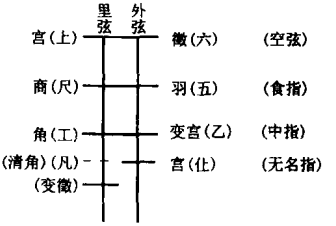
这种音准上的游移性和乐器及演奏法也有关系，如笛、箫常用的“小工调”，所吹出的“乙”、“凡”二音就很有特色。

这种音准上的游移性是否也应把它看作是汉族音乐的特点之一呢？它的确有其特殊的味道，由于音准上的游移而突出了它作为非五声音阶音的性质；但也不能把它看作是根本的特点，因为并非一定要它不像半音才算保持了民间的风格。所以说它是“中间音”未免有些过于肯定，因为它不是一个量的问题。有些民间音乐，我们在钢琴上弹不出味道来是事实，但即使改为用四分之一音的二十四键，我看同样也弹不出味道。实际上每种类型的音阶，“间音”或是靠上或是靠下，其基本倾向还是明显的。特别是我们可以根据“间音”在旋律中的装饰性质而把它们肯定为半音关系，只要处理得好是不会破坏风格的。

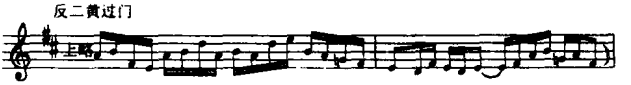
例49

照说，同时包括“变徵”和“闰”两个偏音是不合乎自然规律的，但在润饰性的七声中，这似乎也成为可能了。

乐器演奏影响到音阶的最明显的例子如京剧的“反二黄”，由于胡琴指法上方便的关系，很自然地就出现了“清角”音，而不是“变徵”音(外弦的宫音和里弦的清角音是同一位置的)。



例50



这样就似乎改变成为清乐音阶了，因此在京剧中“反二黄”有其不同的格调，我想是和这种情况有关的，但是唱的人仍然习惯于用变徵音，有时便和胡琴的清角音矛盾了。幸好胡琴伴奏不是完全和唱腔相同，因而形成很有趣的对比。

润饰性的“间音”自然都是在平滑进行中出现，即它总是成为正音的邻音。在节奏上大部分都是出现在弱的位置上，像京剧拖腔中那样强调变徵音的情况并不多。

“间音”音准上的游移性只是发生在润饰性和代替性的时候，而在另外一种情形下，“间音”有着新的意义的时候，音是很准确的，这就是在“综合调式”性质的七声音阶中，“间音”有着另一宫调系统五声音阶音的意义，下一章便专门谈这问题。

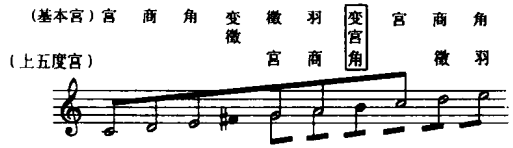
第　四　章

综合调式性七声音阶

综合调式性质的七声音阶的特征是：在旋律构成中表现为七声内综合两个甚至三个不同宫的五声音阶，这时“间音”具有另一“宫”的五声音阶音的意义，但是它又不是“转调”，而只是带有调发展的因素，这种独特的旋律法广泛地存在于民间音乐特别是戏曲音乐中，非常值得注意。

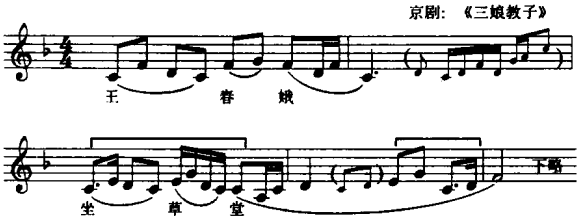
在含有“变宫”音的调式中（I，II 类音阶），“变宫”有着上五度（下四度）宫调系统的“角”音的意义。

例51



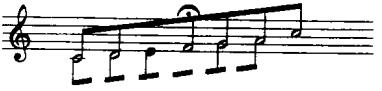
下例是京剧“二黄慢板”（旦腔），其中“变宫”的出现具有下方四度宫调的“角”音的意义。

例52



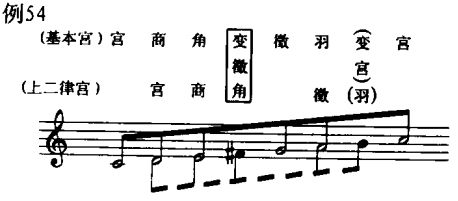
这里综合调式的意义，可用图例说明如下：

例53



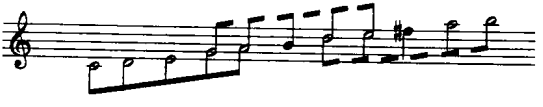
在传统音阶中甚至“变徵”也可带有“角”音的意义(上二律宫调系统的“角”音)：

例54



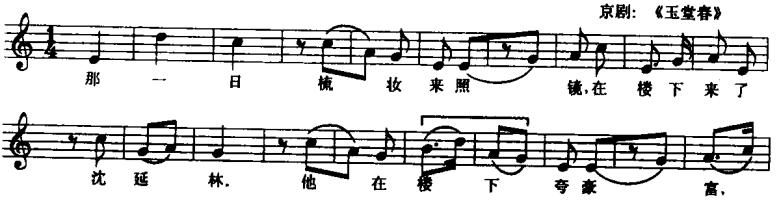
但是这种综合所接触的新调的“羽”音是基本调的变宫，使两个偏音都要具有另外一宫的正音的意义，所以在应用上是较为少见的，而且这种综合主要是同上面一种(以变宫为角)结合起来应用的，在意义上常常是上方五度宫调系统的上方五度宫调系统。

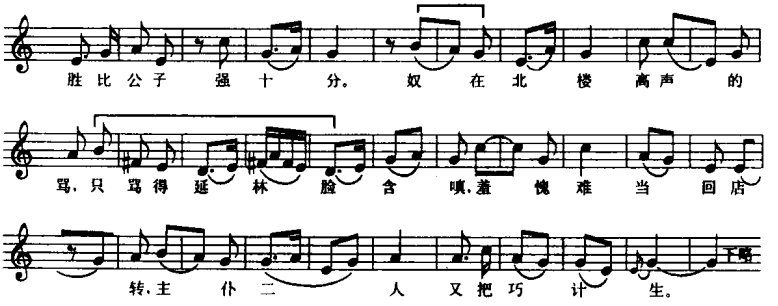
例55



下例选自京剧“西皮流水板”的一段，其中的“变宫”及“变徵”音都具有其他调的“角”音的意义。

例56

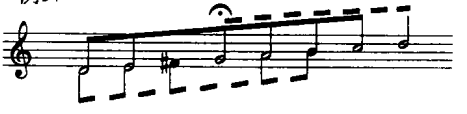




在这里，“变徵”音和“变宫”音是不存在音准上的游移性的，这一段完全可以在钢琴上弹奏。有人记谱时没有记“变徵”音（记的是“清角”），反而使风格不对头了。

上面这段是徵调式，综合调式的意义如下图：

例57

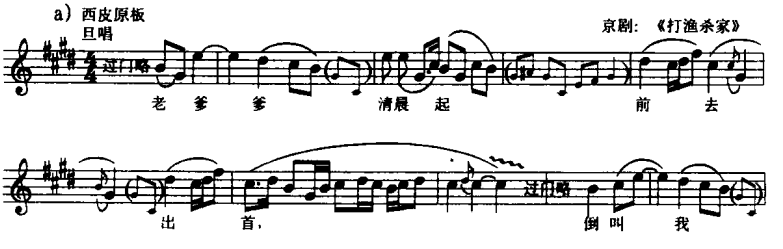


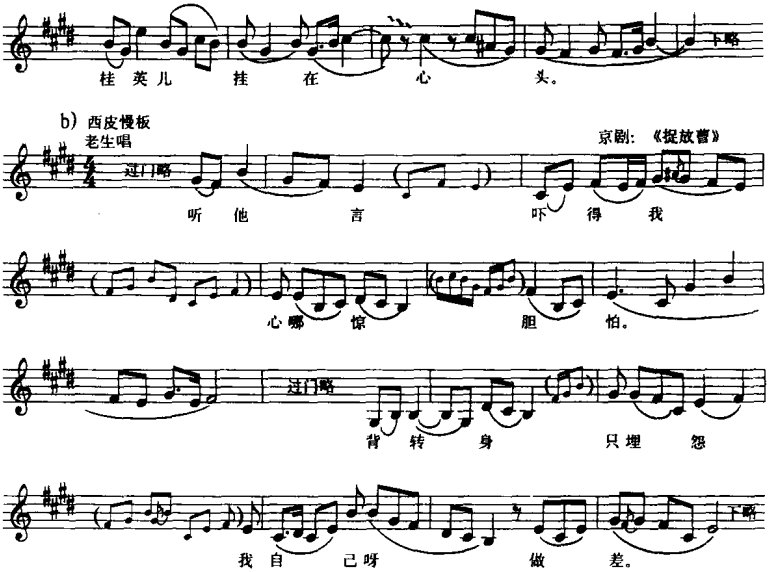
在皮黄、梆子等戏曲中，这种综合调式性质的使用七声是很普遍的，当然这必须通过旋律来体现。不能仅仅看一个音就说它是具有什么意义的。

又，京剧还利用了这种手法而很巧妙地解决了大小嗓唱腔的音区问题。试比较下例唱腔：

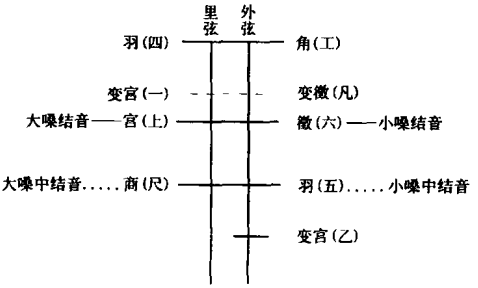
例58

a）西皮原板
旦唱





小嗓(旦)的唱腔基本上是把大嗓的唱腔移高了五度，却并非完全是移调，而是用的综合调式性质的“徵”调式(加上过门后更清楚)。大嗓的活动范围是环绕着“宫”音，而小嗓则环绕着上方五度的“徵”音。大嗓用“宫”调，小嗓用“徵”调，而两者的旋律保持着密切的联系。用胡琴的“行弦”来说明便很清楚。

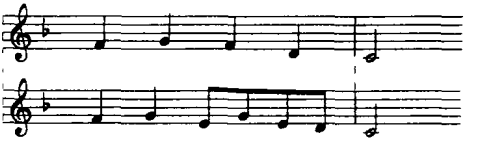


这种处理法是既有变化而又是统一的，并且使大小嗓按照

自己的音区来发展旋律，这是非常值得学习的。像《武家坡》一剧中的对唱，便很清楚地体现出这一特征。

民间音乐中常见的是在“徵”调式中综合同主音宫调（变宫具有角音的意义）。

例59



有不少地方戏曲如越剧、山东琴书及吕剧、安徽四句推子、评剧等，都很明显地应用这种综合调式性七声，而且经常在结尾拖腔部分强调出来。下例记自吕戏《王定保借当》（侯玉英唱）：

例60

[四平调]

刚才 小 妹 前来 借

当 啊， 我给她 衣裳 把 家 还，

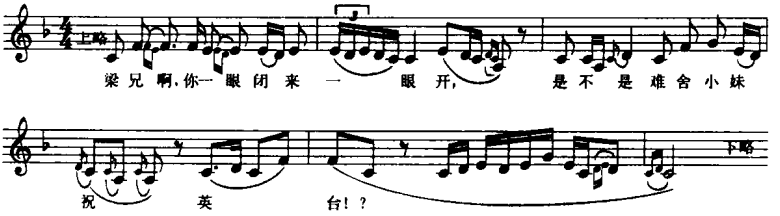
表弟 进 城

前去 当 当 必 然

走 我 的 门 后 园。 下略

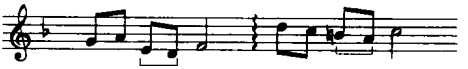
越剧例(《梁祝》傅全香唱)：

例61



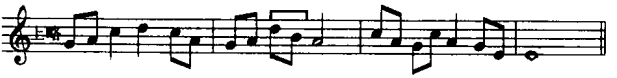
有些综合甚至是很短暂的,这时最大的特征是“变宫”音不直接到“宫”音,“变徵”音不直接到“徵”音：

例62



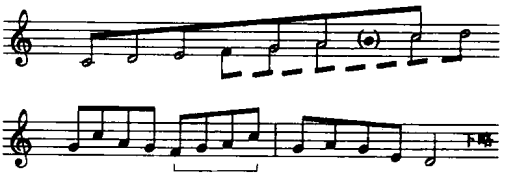
像前面例 8《马灯调》,它的第三句经常是唱成这样：

例63



包含有“变”(清角)的调式中(清乐及燕乐音阶),综合调式的性质是表现在使“变”具有“宫”音的意义。这种综合有更为突出的色彩意义。

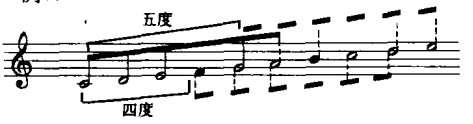
例64



清乐音阶同时还用以“变宫为角”的综合,以“变宫为角”及

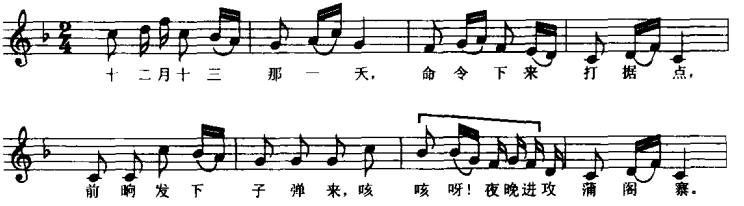
以“变为宫”，这两者所接触的宫调和基调宫音的关系都是五度（或四度），所以在清乐音阶中，两者的综合都较普遍。

例65



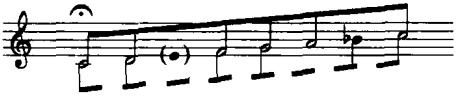
下例是山西民歌《进攻蒲阁寨》：

例66



综合的意义，图例如下：

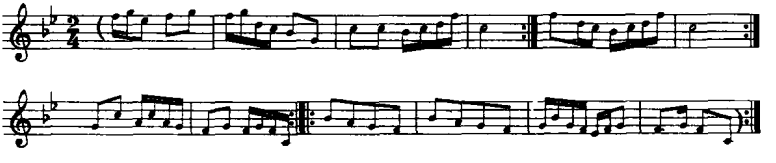
例67

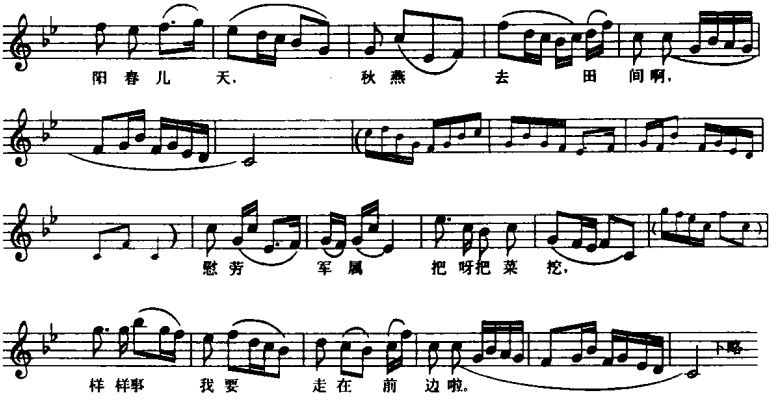


这个例子中，“变”同时又用于装饰性的地方（还包括了经过性的“变宫”）。

下例记自陕西郿鄠的《梁秋燕》，用了以“变”为“宫”的综合，同时又包含以“变宫”为“角”的综合：

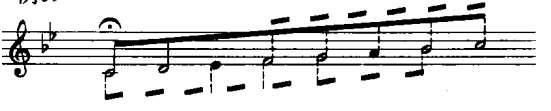
例68





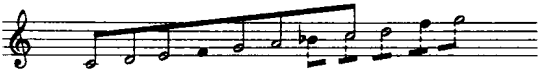
这一段综合的意义如下：

例69



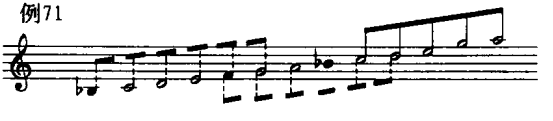
按燕乐音阶来看，以“闰”音具有新调宫音意义的综合是较少的，这时不仅以闰为宫，而且要以变为徵。

例70



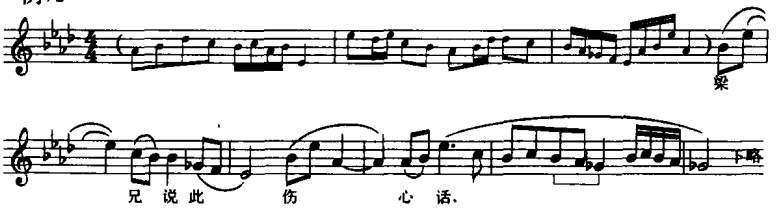
这在秦腔及郿鄠中能找到，并且是和以“变为宫”的综合相结合的，在意义上是下方五度宫调系统的下方五度宫调系统：

例71



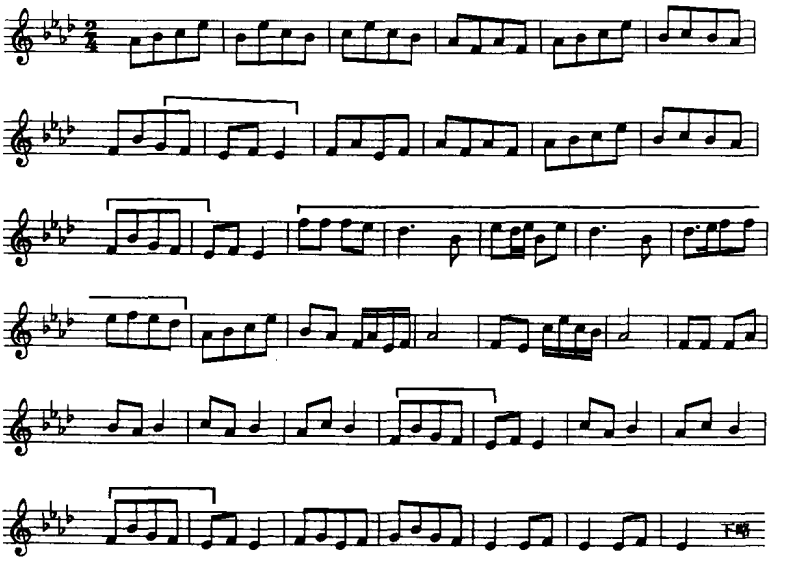
下例是秦腔中落音在“乙”上的例子，带有综合性质的意义，音调进行是“商→宫→闰”（记自中国唱片 4—1080 乙）：

例72



由于“以变为宫”及“以闰为宫”，是以“偏音”为“宫”的意义，在感觉上比以“变宫为角”及“变徵为角”要新鲜得多，有时候很像“转调”，如下例记自安徽泗州戏(柳琴戏)的一段过门：

例73



这里面同时综合了以“变宫为角”及以“变为宫”，变化是丰富的，而且唱腔可以♭A宫调作为基调，但也可以用♭E宫调为基调，中间以变为宫的一段，“转调”的意味很显著。

在应用综合调式性七声的民间音乐中，作为装饰性的“间

音”，也有因综合的影响而使“音准”肯定下来的，这是很自然的事情。

关于综合调式性质七声中所综合的到底是什么调式，这是很难讲的，因为他并不是真正的转调。一般是综合同名（同主音）调式或宫音四、五度关系的它调因素。

以“变宫”具有“角”音的意义及以“变”具有“宫”音的意义，这两种综合是民间最普遍的。我在想蔡元定所说的“一宫、二商、三角、四变为宫、五徵、六羽、七闰为角”，为什么他在说明一种音阶时要加上“为宫”，“为角”？是不是当时的旋律构成中就已经有了这种综合调式性质的特点？从今天民间音乐来看，我以为这样的推测是有理由的，也许我们可以把他的话理解成为“一宫、二商、三角、四变可为宫，五徵、六羽、七变宫可为角”，如果他说的“七闰为角”本意是“为清角”的话（即以“变为宫”的“清角”），那么至少“四变可为宫”是可以成立的。

从广泛的意义上来讲，综合调式性七声实际上是属于调或调式交替的范畴的，只是由于它的特征是能以七声来归纳这种调或调式的交替，构成七声音阶旋律的特殊形态，因而才有必要给它以专门的名称。

综合调式性质的旋律中如果接触新调的意义较大，实际上便是“移宫犯调”了。所以综合调式是“调接触”发展的雏形，如上面所举的泗州戏和郿鄠的例子有的地方便可按调发展来解释，而如果在结构上，是对置意义的，就更为突出它调性变换的意义了。

第　五　章

调式的调发展

我国音乐史上所说的“移宫犯调”即是调的转换的意思，在乐曲中发生调或调式的变换，根据不同的情况可以叫做“转调”、“调交替”、“调式交替”、“暂转调”、“调性对置”等，可总称为“调发展”。

在音乐构思的展开中，调接触的发展能够起着很大的作用。通过破坏基调的平衡，突破单一调性，以调的色彩的对比求得乐思的新的开展和变化，调发展便成为音乐中重要的表现手法。《史记》的《荆轲传》中说：“为变徵之声，士皆垂泪涕泣……复为羽声慷慨，士皆瞋目，发尽上指冠。”这正是说明调变化发展在表现上的意义。

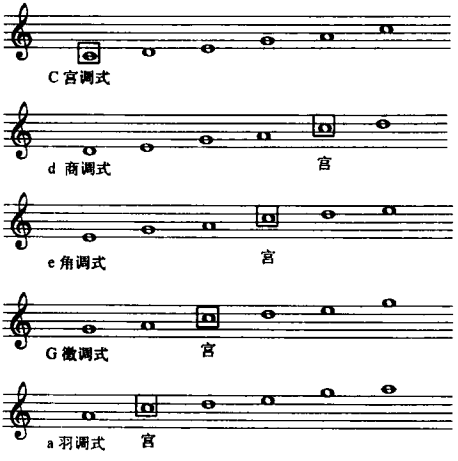
调式的调的关系和大小调制的调关系，在观念上是不完全相同的，我们必须改变那种单纯以主音关系来看调关系的观念。看汉族调式各调的关系，首先要从宫音的关系来看，而不是首先从主音关系来看。

按宫音关系来看各调，总的可分为“同宫音系统调”（同宫）和“不同宫音系统调”（异宫）两大类（其中还包含着“同主音”或“不同主音”、“同调式”或“不同调式”的关系）。

同一宫音，即同一“均”的各调式是关系最密切的“平行调式”（见例 73）。

这些调式的相互转换自然很容易（因为所用音阶的素材一样），但是效果如何，能否构成转调，必须要以乐曲结构及调式性质的对比性如何而定。在一般乐段结构中，我们总不能把落音不相同的各乐句都算作是转调或调式的转换，只有当在结构上、

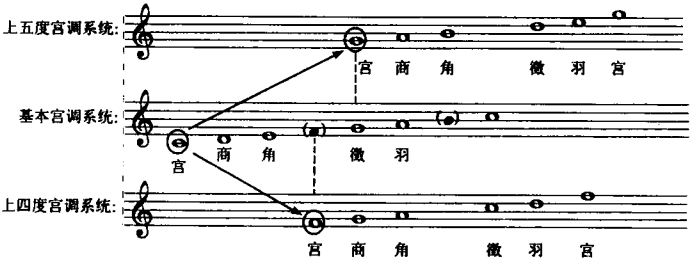
例74



时间上能够确定调中心的转移时，才能显示出“同宫犯调”的意义。因此在小型的结构中，同宫系统调的转调是比较少见的。

不同宫音系统调的变换，意义比较明显，效果也较突出。在民间最普遍的是将宫音移高五度（以变宫为角）或移高四度（以变为宫）的转换，即将综合调式性质的七声音阶的意义加以扩大，使新调更加巩固而构成转调。这样的调变换不管是同主音或不同主音，同调式性质或不同调式性质，他们之间的关系都是亲近的，宫音的关系相距五度或四度：

例75



这种调的关系正如古琴上调弦变换时将角音升高一律或将宫音降低一律一样(紧角、慢宫)。民间有“工变凡”、“变凡”、“正反调”等说法都是反映这种变化。

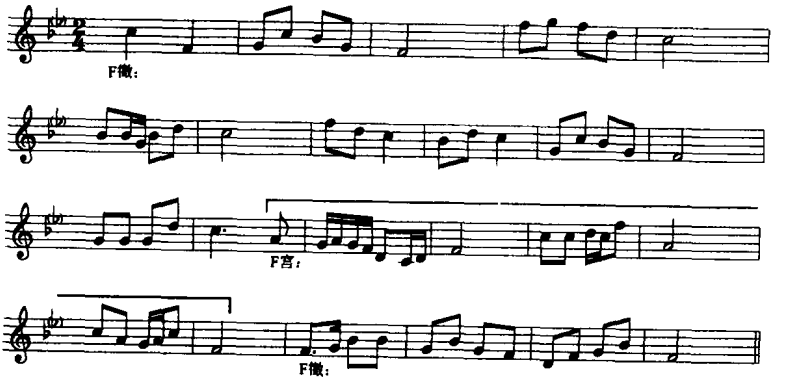
每一个宫调系统(一均)都有五个调式,那么从基本宫调系统转向上五度宫调系统,结合具体调式来看就有五五二十五种可能性。同样转向上四度宫调系统也有二十五种。因此看调的关系必须首先从宫音关系来看,其道理就在这里。用“移宫犯调”来说明调式的调关系倒是最确切的,意思很清楚,是指宫音移到那一律,到了(犯)什么调式。

“以徵为宫”(为新调宫)在包含变宫音的音阶中,都是很常见的(以变宫为角)。

“以宫为徵”(为新调徵)则在包含有清角音的音阶中常见(以清角为宫)。

汉族流行的而且历史很久的《苏武牧羊》,其中就包含有“以徵为宫”的同主音转调(调式变换)。

例76



又如京剧言菊朋唱的《卧龙吊孝》中,从二黄摇板起,接《回龙》落在变宫音上成为新调角音而转入反二黄的一段,也是很明

显的转调例子(请听开蓓版唱片 B.34988)。

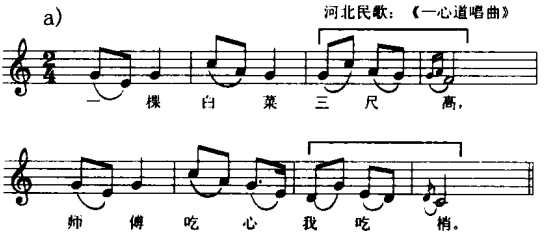
这里需要说明一下关于“转调”“调式变换”“调式交替”“暂转调”等名称的概念问题。首先应肯定它们都是调接触发展联系着不同的结构意义所造成的各种现象,根据不同的情况分别用不同的名称,本来就不是绝对的概念划分,如果由于各人的概念出发点不同而纠缠在名称问题上,为名词而名词是没有多大意义的。如有人所指的“调性”一辞专门是说明调(主音)的高低,因此认为只有当主音所在的音律有变换时才叫做转调,同主音的调式变换不叫转调。也有人把“调性”一辞主要指调式,因而不管主音变换音律没有,只要调式变了也叫做转调,于是有时便因为名词的概念不同而产生意见上的分歧(也不是什么了不起的分歧)。我看只要具体说明了问题的本身,采用什么名词是次要的。我倒赞成“调性”一辞应包括调高低与调式两方面(即是“主音性”及“调式性”的总称)。调式也不是一个抽象的东西,它必然是结合着主音音高的(如果有人坚持用“调性”一辞专指调的高低,对于民间音乐来说是不适合的。这就会得出一个结论说民间音乐没有调性或没有一定的调性,因为民间音乐中的调门往往是不一定的。这样的说法按我们的语汇习惯是不合理的),因此我在这里所说的“转调”,即包含着调高低变换及调式变换两方面,只要调中心或调式有明显的、较巩固的转移或转换都可叫做转调。有时候它可能是突出调高低变换的意义,有时候可能突出调式转换的意义。由于不可能脱离开其他条件而孤立地来看调发展现象,因此更不能用什么固定的概念去对待各种具体问题(调接触的发展,即使在欧洲专业音乐创作的发展中,也不能把属于不同历史时期的和不同的调接触手法混为一谈,因此,如果用一个概念去套也是不能解决问题的)。

在结构意义上较小的调接触,我们可以说他是“暂转调”,如

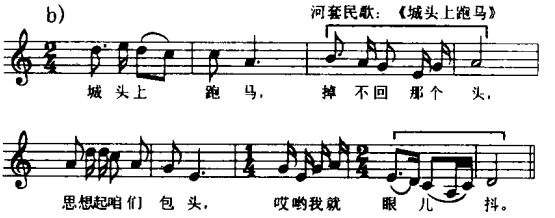
下面两首民歌：

例77

a)



b)

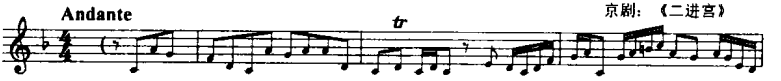


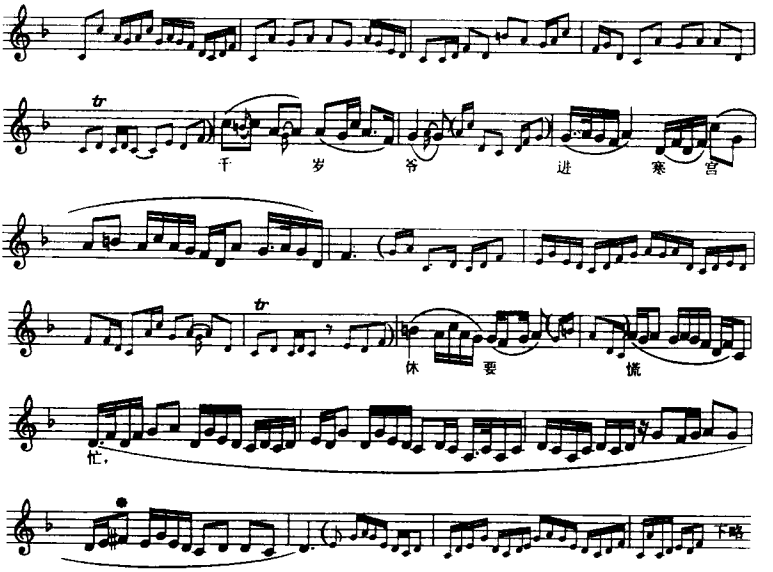
它们的上句都接触了新调，一是“以宫为徵”，转宫音移高四度的宫调；一是“以徵为宫”，宫音移高五度（或移低四度）“犯”商调，它们的上下句收尾又是一种移位的关系，这就更突出了上句“移宫犯调”的意义。

把它们叫作“转调”是不很恰当的，因为在结构功能意义上它们只是上下句的对置关系，而叫它“综合调式性七声”又未免是贬低了它们相对的独立意义（特别是加上曲调的移位关系），所以我们常把这种情形叫“暂转调”。

下面是京剧二黄慢板“上句”（从音乐上来看应理解成为“上段”）由综合调式扩大成为“暂转调”的例子。

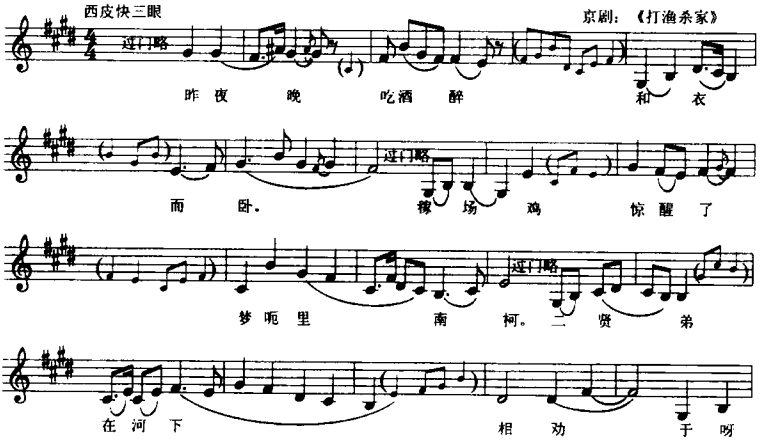
例78

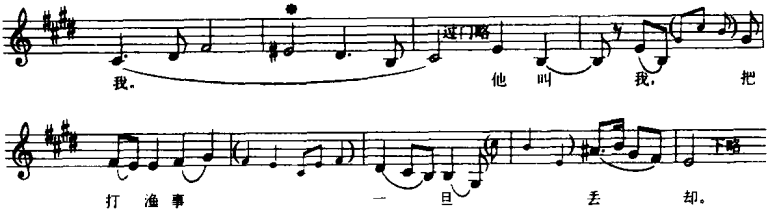




转调和乐曲结构的关系，常常是和“起承转合”的“转”或者和乐曲结构中新的开展相结合的。

例79



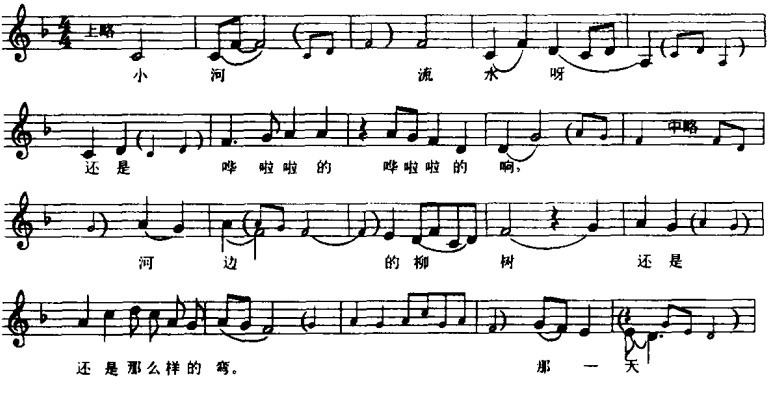


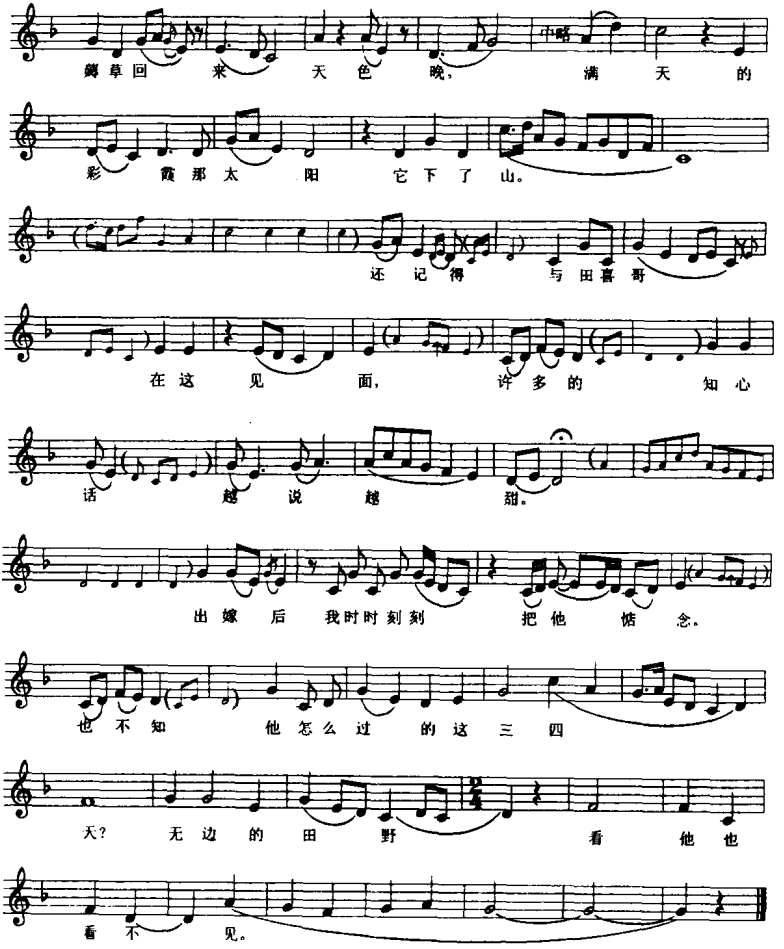
第三句从“相劝于我”处便转到下四度宫调系统的商调式(即羽同商)。值得注意的是上两例有记号处，它们是新调的“变徵音”，并不是基调的宫音，因而是偏高升一律或就是高一律的音，有许多人忽略了京剧中的这个特点。

但是在“转”中的调变换，常常和综合调式性质的七声音阶很难严格区分，以综合调式性质的处理用在乐句或乐段的结束时，接触新调的意义虽然较大一些，但调的转换总是暂时的，如上章举过的吕戏《四平调》的第三句也是这样，而且在“转”的乐句中也并非一定要结合调的变换。

在新的开展中结合调的转换也是常见的，如评剧中“反调”的应用便是很好的例子。下例记自“人民唱片 53327 甲”(韩少云唱《小女婿》)。

例80





从“还记得”起转入“反调”，直到“……天”又回到基调(评剧叫它“正调”)。

地方戏曲音乐中应用调发展手法是很广泛的，这使唱腔很富于变化。像昆曲、川剧中还专门有“犯宫词”的曲牌。现举数例，以供参考。

例81

泗州戏，李宝琴唱：《小女婿》

妇女主任说，今年任务不像从前啦。

哎哟哟俺村里男呀男女老少都要

动员啦。你们男子都要下地耕种锄铲啦

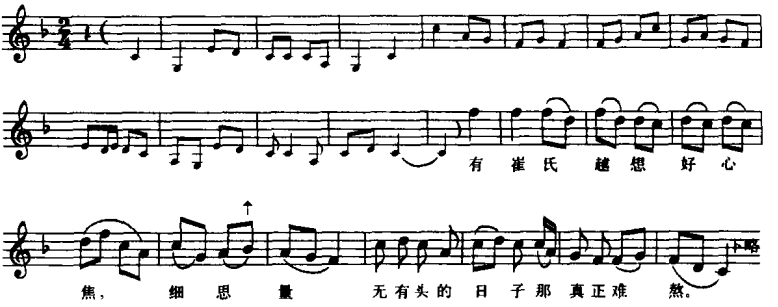
哈。我们妇女哎呀我在家喂猪那么做饭织布纺

得儿棉啦，啊织布纺得儿棉啦，得儿咿哟哎。

哎哟！哎哟！织布纺棉勒。

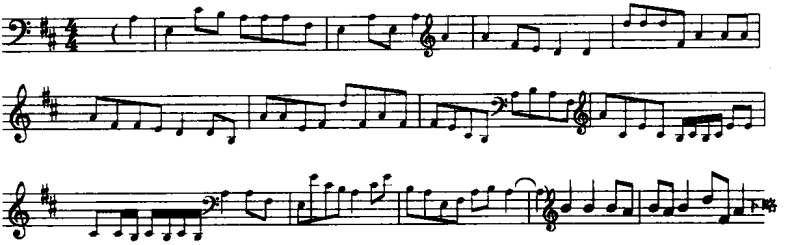
河南坠子的调的对置是很独特的，很多时候伴奏的过门和唱腔是用不同的调的，如乔清秀唱的《马前泼水》：

例82



有时伴奏的过门非常突出调的变换：

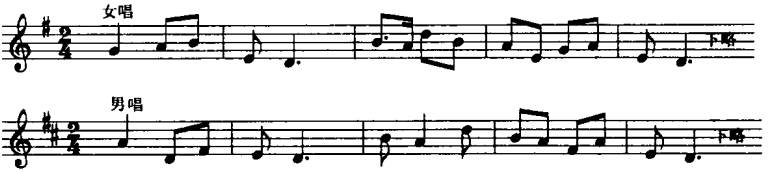
例83



至于像黄梅戏中那样男女唱腔各用一调的情形却是少见的(淮海小戏，湖北花鼓戏也有相同的情形，但我以为不及黄梅戏典型)，男女唱腔的宫音相差五度，即男腔的宫音等于女腔的徵音，男女对唱时便构成很有特色的调的对置转换(艺人叫它“对板”)，而且常常是同主音的关系。

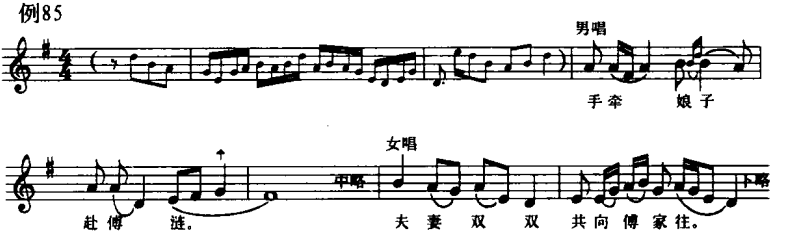
黄梅戏“平词”男女唱腔所用调的关系如下：

例84



唱腔例(王少舫、潘璟琍唱《天仙配》)：

例85



在紧凑的对唱时也是各用自己的调的。下例记自《楼台会》(王少舫、严凤英唱)：

例86

对板 梁唱

马 家 豪富 你 不 爱， (锣鼓) 就 该 快快

祝唱

把 亲 退。 父 母 之 命 媒 妁 言，

爹 爹 不肯 把 亲 退。

甚至男女各唱一句的也是这样(下例系《逼婚》中父女的对板)：

例87

快 父唱

你 若 不 嫁 马 家 有 辱 门 庭， (锣鼓)

女唱

要 女 儿 嫁 马 家 实 难 从 命。 (锣鼓)

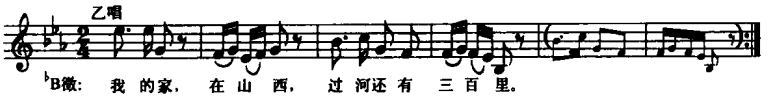
这真是一种很有趣的调的交织。

冼星海在《黄河大合唱》的《河边对口曲》一章中，便是以两个宫音相距四度的调来刻画两个人物的问答的：

例88

甲唱

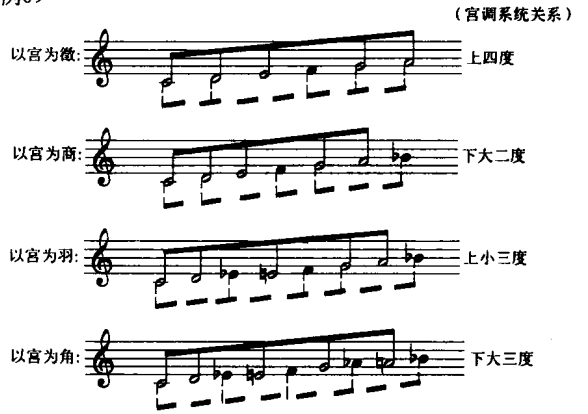
♭E徵: 张 老 三， 我 问 你， 你 的 家 乡 在 哪 里？



像上面讲的这些“以徵为宫”及“以宫为徵”的调发展，在民间是很普遍的，例子不胜枚举。

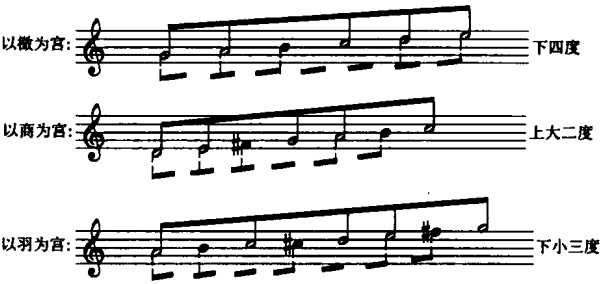
非四五度宫调系统的转换，在民间是比较少的，除了“以宫为徵”外，自然还可能有：以宫为商、为羽、为角等：

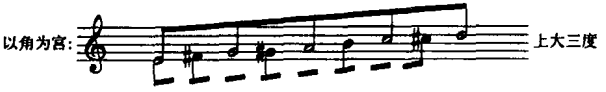
例89



反过来，除了“以徵为宫”以外，还可能有：以商为宫、以羽为宫、以角为宫等：

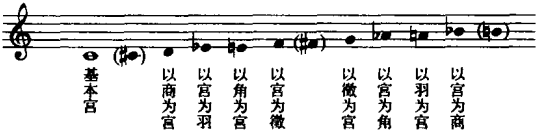
例90





这样发展的结果,在十二律中,只有上方小二度、下方小二度及增四度(减五度)的宫调系统没有接触到:

例91



每个宫调系统有五个调式,因此从现象上来看,从"基本宫调系统"出发转向新调的就有两百种之多了,这对以后研究较扩大的和声手法很有用处。

当然这些转调中有关系远近的区别,两调共同的音越多关系便更密切,如民间常用的"以宫为徵"及"以徵为宫"便是很亲密的关系,而"以宫为角"及"以角为宫"由于都有四个相异的音,因此关系自然就远了。

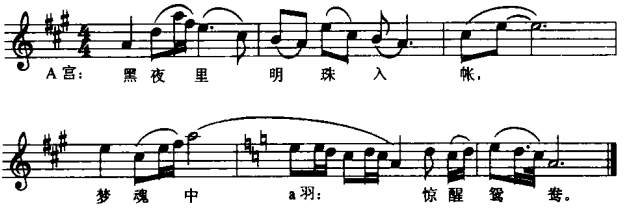
"以宫为商"及"以商为宫"两种,在综合调式性的七声音阶中已有过它的痕迹,"以宫为商"即是在包含"闰"的音阶中"以闰为宫"。"以商为宫"即是在包含"变徵"的音阶中"以变徵为角"。将这些综合加以扩大自然便成为转调了。

肯定讲,在民间较远关系调的转调是一定存在的,还需要进一步发掘研究。

就手头资料来看,民间发展远关系的调接触,多半是作"同主音"的转调(调式转换),这是由于调的"中心音"音高不变,而能使关系较远的两调通过同律的主音获得联系。

下例是沙梅收集的川剧中的一个曲牌《北解三酲》:

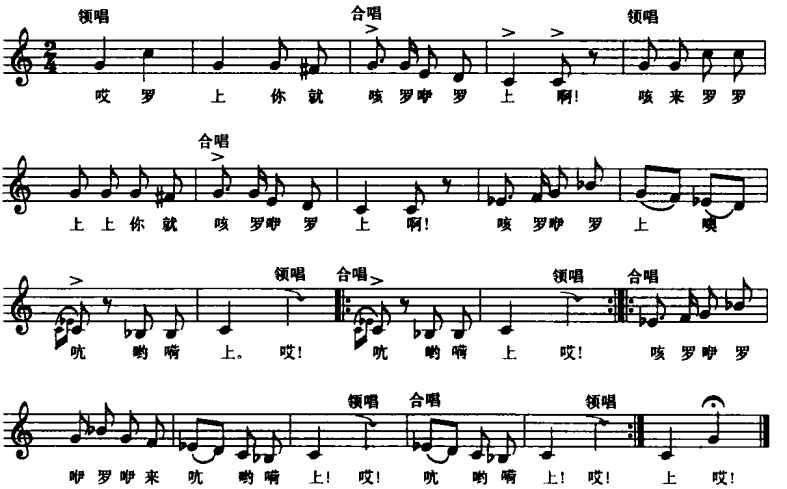
例92



这里是从“A宫调”转到“a羽调”。

于会泳记录的一首胶东《网号子》是很有趣的同主音宫调式、羽调式的对置：

例93



（此例中最后的一个“角”音，是不会影响基本调式的。）

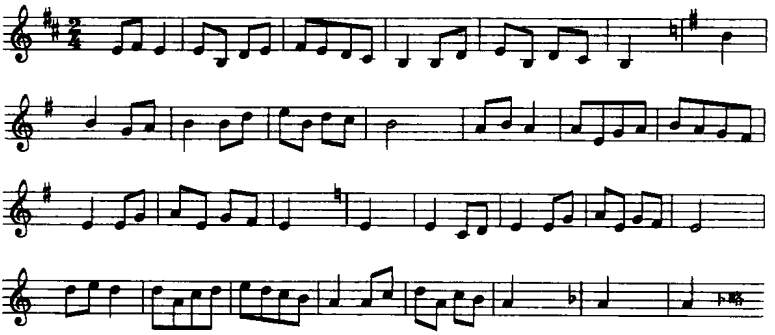
我们研究转调当然要和另一种情形区别开来，像有些戏曲中为了照顾演员的音域而临时改调（如用定调不同的两把胡琴换来换去的适应两个演员的调门），或者像由于试调门而变调（甚至是半音关系的），这些都不应看成是音乐本身的转调；如果

是偶然地唱走了调那当然更不能算是转调了。

民间连续应用转调的例子是少见的，特别是每次接触一个新调的情形更少。川剧中的《六犯宫词》也并不是每次都转一新调，而且也不一定都换宫调系统。

下面是一个罕见的连续转调的例子，是中央民族音乐研究所收集的无锡道教音乐中的《生神章》第三（见该所油印资料第二十八号）：

例94



用不着全录了，它是以同一曲调按羽等于角继续向前转的，到后来只是为了要还原到本宫才在衔接处移高一律（羽移高一律成为下一调的角）。全曲所接触的调是：b 羽→e 羽→a 羽→d 羽→g 羽→c 羽→#f 羽→（b 羽），而最后结束在“商”上。

在我看来，这有点像转调游戏，是道士做法事时为了减轻由无聊所带来的烦闷而想出来的花样吧，这样一种转法，本身是枯燥乏味的，在音乐上价值不大。

第 六 章

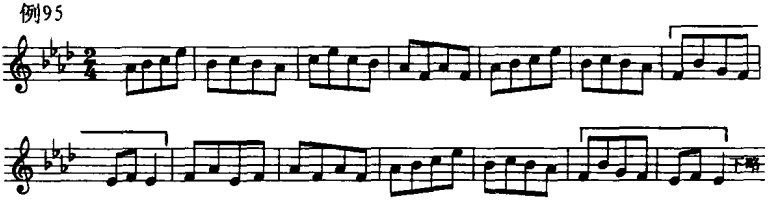
调 式 交 替

不同的调式混合在一起交替使用，在民间音乐中也是屡见不鲜的。

调式交替的特征是：在结构内部体现出不同调式的“交叉混合”或“平行对置”等，它比暂转调中的调式变换的意义还要小一些，色彩对比却较为明显而突出。但这只是典型的定义，有时候我们会碰到从概念上很难将暂转调和交替区别开来的情形。幸而它们同样都是调接触发展的手法，分不清楚时也大可不必为名词伤脑筋。音乐并不是数学，绝不可能把一些相近的概念绝对精确的分开（因为联系的方面很多）。

如例 73 中也举过的下面一段泗州戏过门便是这样，很难按照定义说它就是暂转调或调的交替（调的交替还不同于调式的交替）：

例95

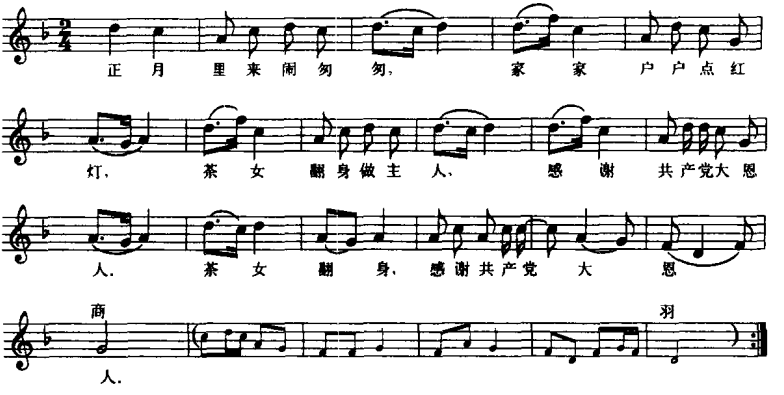


上例当然不能说是转调。

最能体现调式交替意义的两个条件是：结构上的对置和调式色彩的对比，而两者又是经常结合在一起的。

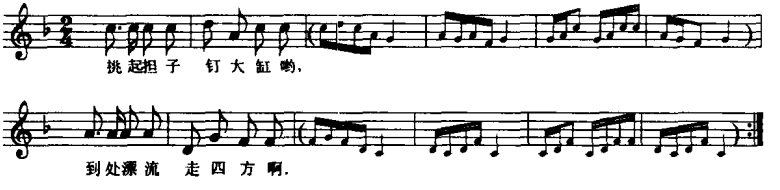
在结构内具有不同调中心感觉的相对部分的对置或主题的移位对置，常常是构成调式交替的重要条件，在民间常常还结合着演出形式的对置产生调式交替的效果，如福建的《采茶扑蝶》：

例96

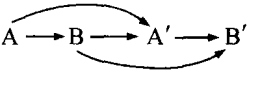


更有趣的是流行很广的《王大娘补缸》：

例97



这里的唱腔及过门实际上是分别构成独立的部分而交叉进行的，交替得很独特（过门是不可缺少的）。在曲式上构成二重对置结构的特殊交织，如图：



并且上两例方式的交替对形成不断反复的循环性有很重要

的意义，结构安排很巧妙。

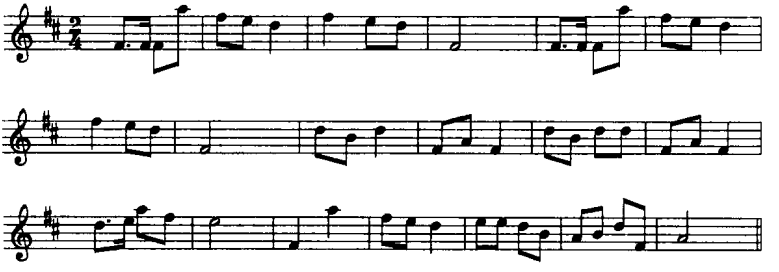
但是在同宫系统调中，相互具有较强支持力的两调，如“宫、徵”“徵、商”“商、羽”“羽、角”（他们在色彩上也是相近的），如果没有结构上对置的条件是不能构成调式交替效果的（上两例交替的两调本来就是“主、属”的关系，如没有那样的结构对置便产生不了交替感觉）。

然而调式色彩的对比性很强的两个调式，却不一定要符合某种结构条件也能造成鲜明的交替色彩效果。

当然，加上结构上的对置，更能加强调式交替的意义，使效果更加突出。

如下例内蒙汉族民歌《打连城》的“角徵”交替：

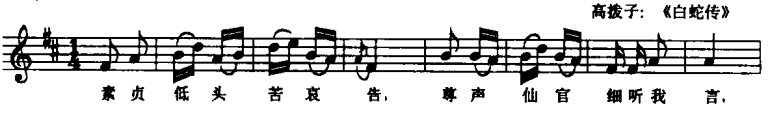
例98

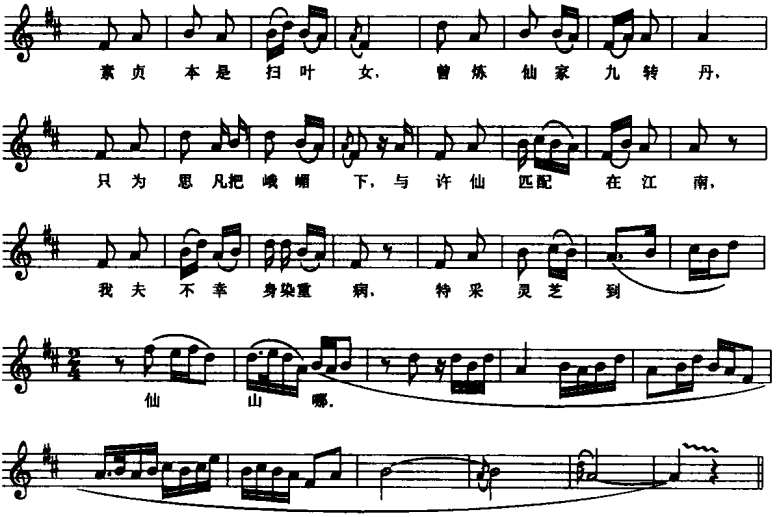


这样的色彩是和单纯的徵调式是不同的，角调和徵调的色彩在这里有很显著的对比。

又如京剧中的《高拨子》，也是角徵交替，并结合着结构上的对置，上句落角，下句落徵。

例99





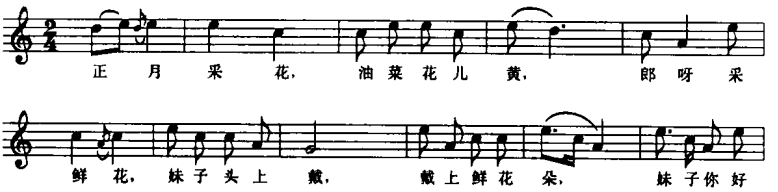
上两例交替调式的意义，图示说明如下：

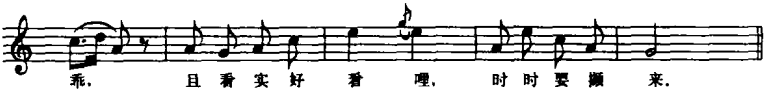
例100

在一个基本调式基础上交替的其他调式，不一定完整地体现出来，富于色彩对比的两个调式，有时只交替一些因素也很有效果。

下例是湖南中部民歌及花鼓戏常见的“羽徵”交替：

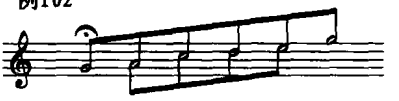
例101





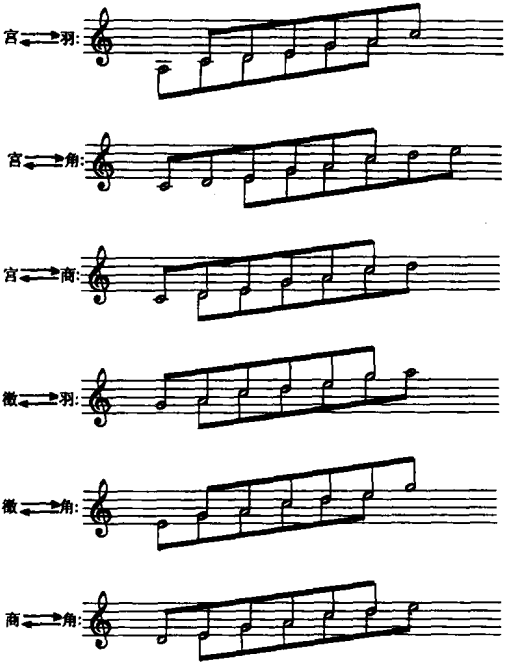
图示说明为：

例102



同宫系统调内富于色彩对比的调式交替的可能性如下：

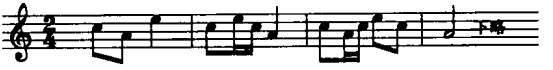
例103



交替调式的形成和地方性的习用音乐语汇是有关系的。如湖南中部民歌及花鼓戏中，习用“羽宫角”三个音组成的语汇，本

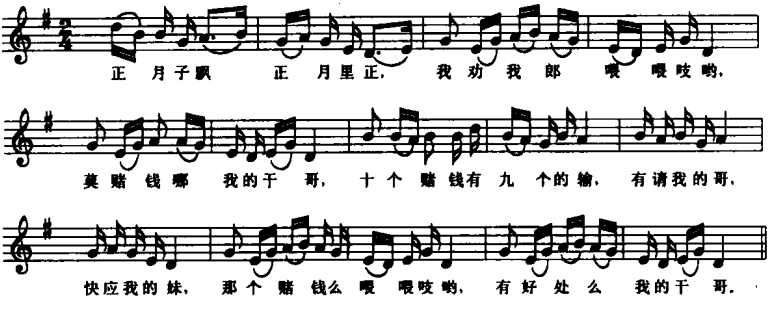
身就有较明显的羽调式或角调式的色彩：

例104



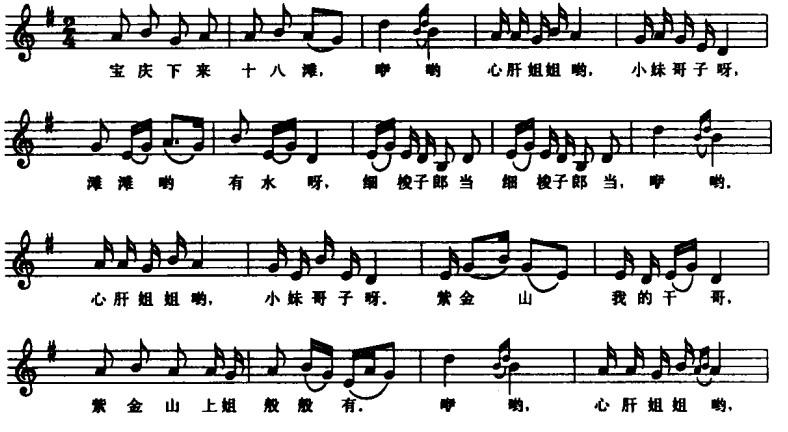
这种语汇常常影响到其他调式，而形成调式的交替。如一首流行在长江沿岸一带的小调《十二月子飘》，原来是单纯的“徵调式”：

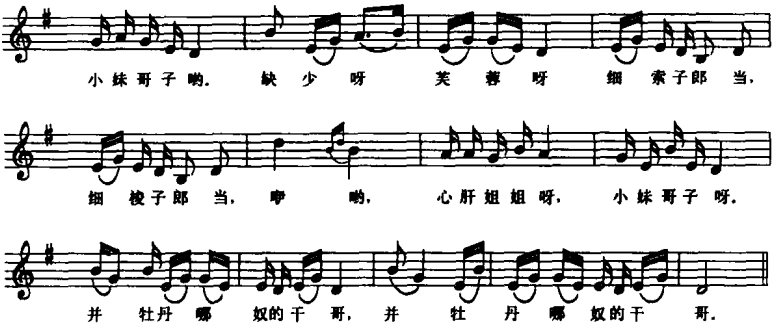
例105



流传到湖南中部后就被蒙上了“徵羽”交替的色彩：

例106



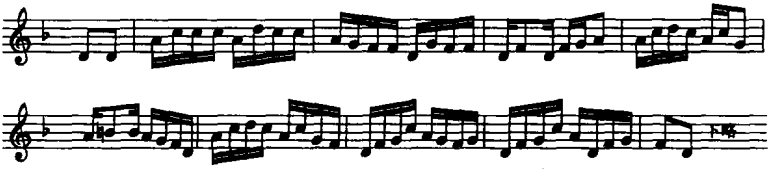


在地方戏曲里，平行调式中（同宫各调式）有色彩对比的调式的交替混合，这种情况比民间歌曲更多，而交替的手法更是多种多样的。

京戏中其所以“二黄”与“西皮”的旋律色彩不相同，就是因为“西皮”的唱腔不是在单纯的一个调式内展开，而是带有调式交替的因素，特别是由于胡琴定弦是“四工”弦（羽角），在伴奏中空弦用得很突出，使调式交替的色彩更明显（请参看前面举过的“西皮”唱腔的例子）。

下例是经常听到的西皮原板的过门：

例107

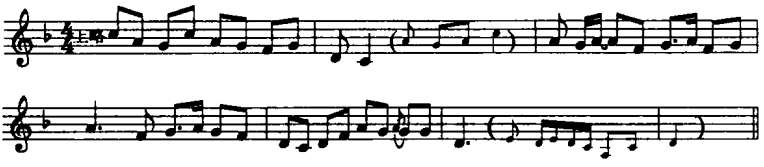


如果没有这些空弦，就不成为西皮了。

宋朝沈括在他写的《梦溪笔谈》中说：“……话虽如此（按指“起调毕曲”之说）然诸调杀声不能尽归本律，故有偏杀、侧杀、寄杀、元杀之类。”宋姜白石也说“犯有正、旁、偏、侧”，我想这些话

就是针对调式交替而言的，今天的地方戏曲中常见结束在富有对比性的其他调式上的手法，造成一种余意未尽的意境。这种手法或者是明显的调式交替，或者是有着交替因素的意义。地方戏中有些板腔叫作“扣板”、“截板”、“锁板”等（这些板腔的名称是不统一的，甚至还有相反的说法），便是在唱腔结束时临时转换到其他调式上，如评剧常用的是徵调或宫调，而“锁板”落在“商”音上；河南坠子是徵调为主的，但有时全曲结束时落在商音；安徽泗州戏主要是“宫调”，而截板落在羽音上。下例是黄梅戏女腔，本来是徵调，落音却在“羽音”（男腔宫调，落板在商音）：

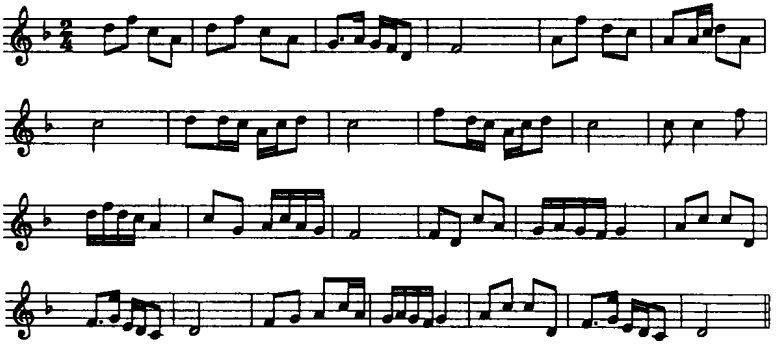
例108



我们决不能仅从基本调性的调式逻辑来解释，而把这种现象说成是调式的不完整，因为这不是一种偶然的现象，在民间音乐中是很有规律地应用着。

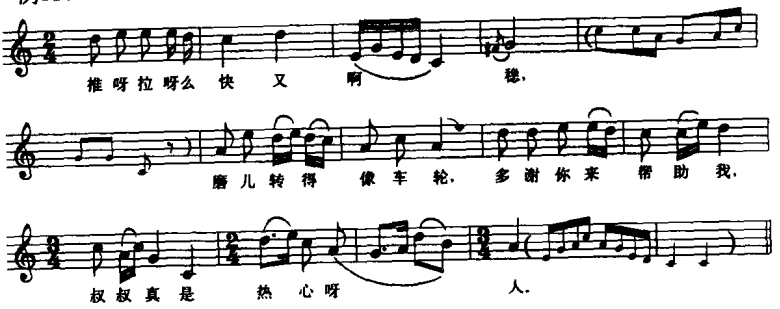
下例系沪剧“紫竹调”，宫羽交替的意义很明显。

例109



有的是由唱腔和伴奏过门形成交替，如锡剧《老簧调》：

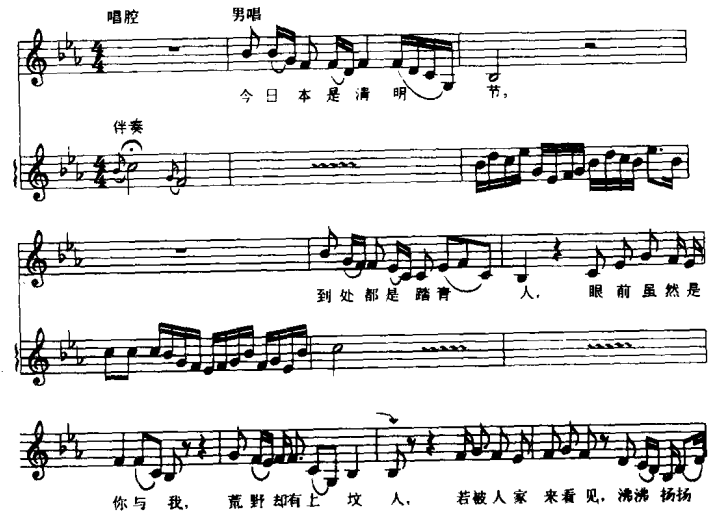
例110



这种情形绝不只是在锡剧中有，就以上海一带来讲，在评弹、越剧、沪剧等音乐中都有。

更有趣的是沪剧的唱腔与过门所构成的调的交织。下例系沪剧《庵堂相会》中的一段（范佩兰记谱）：

例111



闲 谈 论， 说坏 我穷 人倒 还 罢，讲坏 你 千金小姐难 做

女唱

人。 叔叔 何 必 如 此

讲， 你 我 一样 都 是

人，如 若被人 来看 见，真金 不怕 火， 怕 火 不真 金，只要

坐 得正 来立 得 稳， 哪怕 和尚 尼 姑 合 板

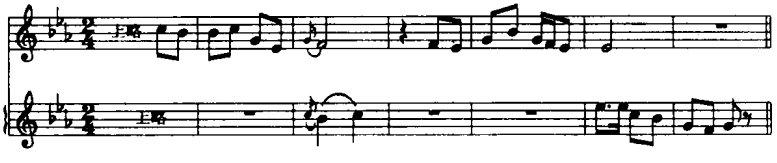
男唱

凳。 有心 等 来再 等 等，

下略

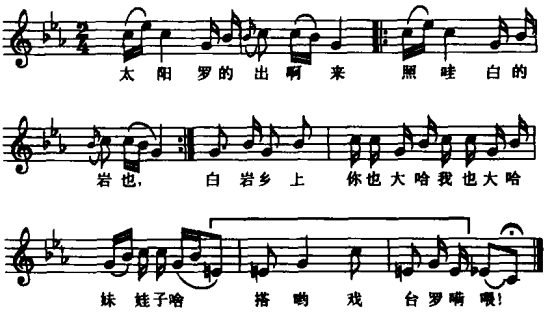
沪剧的《三角板》唱腔落宫音，伴奏落角音，即使时间很短也构成交替效果。

例112



宫音关系较疏远的调系统的交替在民间是少见的，像下例戴鹏海收集的湖北西部利川县的一首山歌，是很特别的：

例113



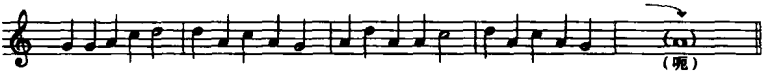
羽调式交替了同名宫调式，非常富于色彩性。

例114

民间调式交替的例子是很多的，而较远的宫调系统的交替，倒值得今后多加注意，要收集更多的材料进一步地来加以研究。

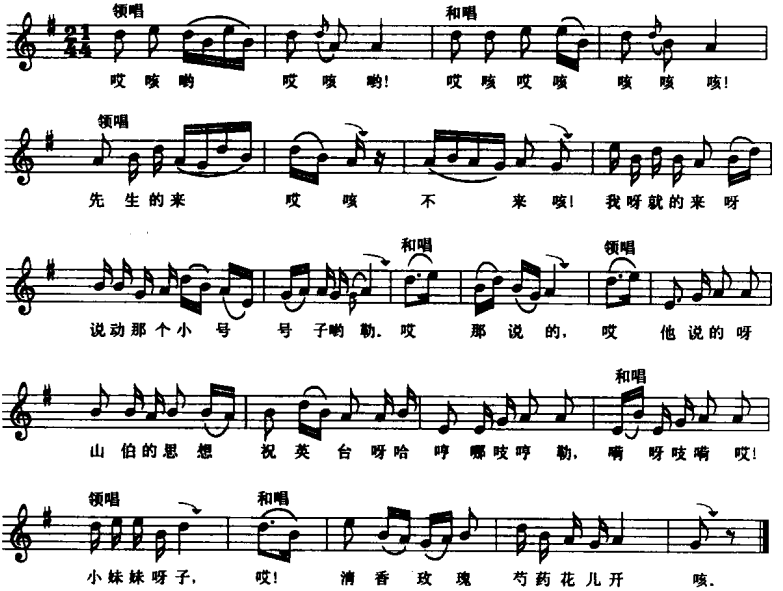
另一值得注意的是，民歌中的有一种在主音后面再附加一个上方或下方邻音的结束手法（是否应当这样看还需要进一步研究）。我认为这也带有调式交替意义，而且这是和民间很有特点的滑音唱法相结合的，最后附加的这个音，一般是向下滑唱的，造成很有趣的调式感觉，如下例徵调式的四句头山歌，在安徽中部却喜欢在结束时附加一个“羽”音：

例115



再像下例苏北民歌《四季花开》，前面有很明显的商调感觉，旋律是环绕着商音展开的，但最后却落在宫音上（从宫音向下滑唱），把它看作是调式交替似乎是勉强的，这真是一种独特的结束法。

例116



应当估计到，民间音乐中的确存在着调式不完整的现象，正如存在着“糟粕”一样，但这只是极其个别的，我们绝不可将一些用现有的概念不能加以解释的现象，随便地否定它们，或不注意它们某些特殊的规律就认为是调式不完整，这会妨碍我们进一步去了解民族音乐中的有些特殊问题。

第 七 章

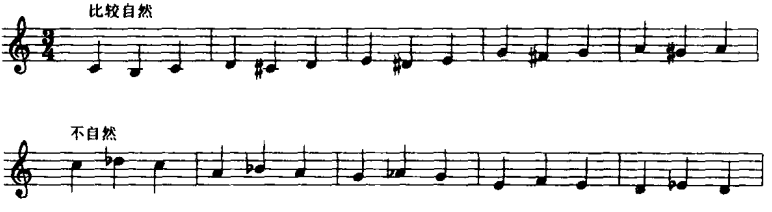
调式中的变音及色彩性变音

由于语言或其他表现要求的影响，旋律中应用变音的情形，在民间音乐特别是戏曲（包括说唱）音乐中是很常见的。汉代刘向《战国策》中说的“其调引商刻羽，杂以清角流徵”，显然是指变音而言的。

不过民间音乐中使用变音主要是装饰性的，正如变徵、变宫或变、闰这几个间音经常装饰五声一样。

最常见的是由于语气关系，同音间的下方辅助音往往有升高一律的倾向，引用正音的下方变化半音是合乎自然的，上方的变化半音则更加突出变音的性质。试比较下例上下半音的效果便可知道上助音的变化半音是不自然的，所以一般不应用，而下助音的变化半音听起来却较流利。

例117

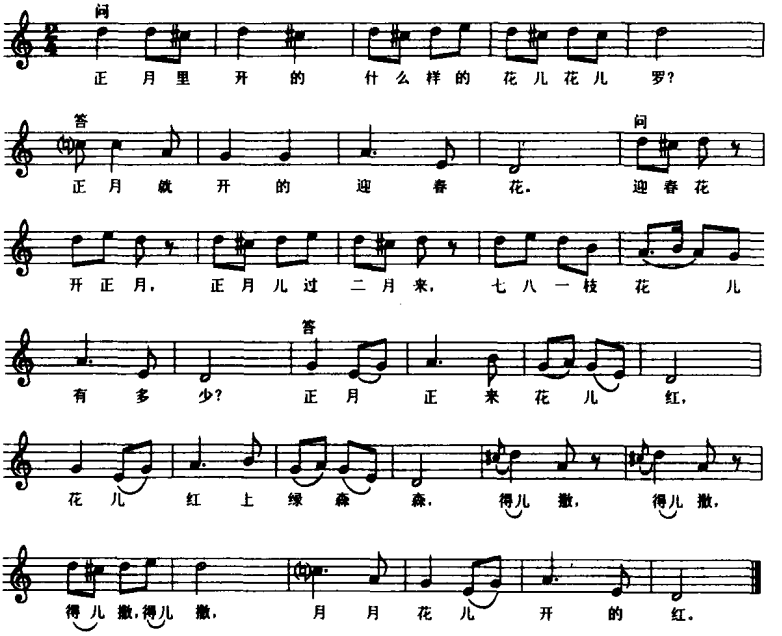


这一原则即使在专业创作中也是一直遵循的。

在说唱性较强的曲调中用这样的下方变化音很普通。

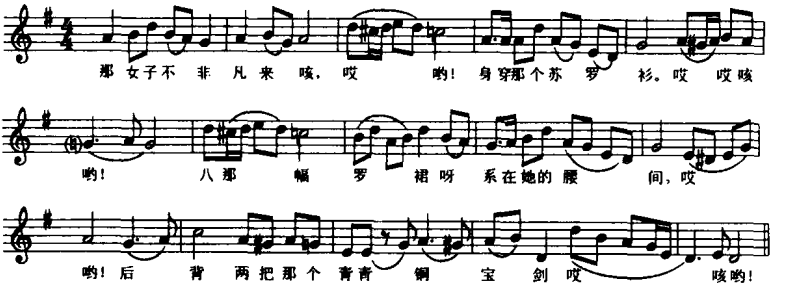
如下例河北民歌《对花》，下助音的变化半音用得非常突出：

例118



下例系北方民歌《叠断桥》:

例119



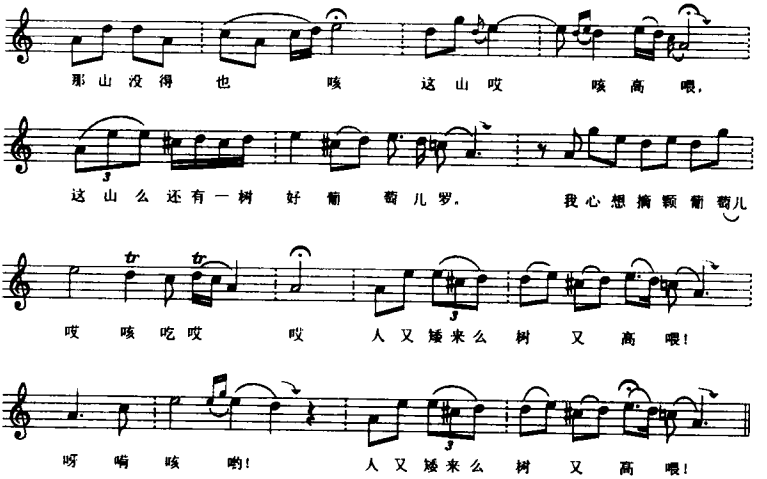
我在山东听到一个吕剧小演员在扮演《白蛇传》中的小和尚时很自然地唱成这个样子,这不仅很合乎语气,而且对他扮演的

那个角色的滑稽的形象很有帮助(以上两例都有调的变换)。

在下倚音式的装饰性旋律中也常见采用变化的半音,这是受口语化的影响,而且和向上到正音的滑音也有关系。

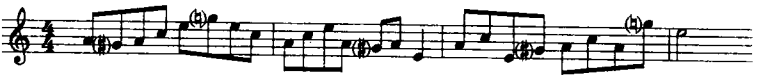
下例系四川山歌《摘葡萄》,它的变化半音的使用也是非常自然的。

例120



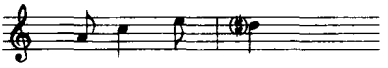
个别地区,在变音的使用上构成一种特别的色彩,成为调式中色彩性的变音,如湖南中部花鼓戏及民歌中,常常发现当"徵"音成为"羽"音的邻音时,往往有升高一律的倾向,有时甚至就是升高一律。如:

例121



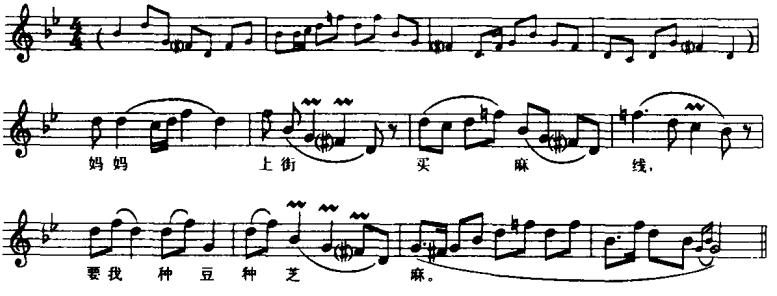
注意上方的徵音是不升高的。甚至当"商"音成为"角"的邻音时,有时也会偏高一些:

例122



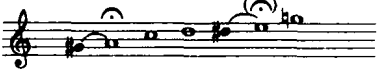
“徵”或“商”的偏高倾向，总是和演唱上类似“颤音”的唱法相结合的，如果照音直唱就失去了原有的风味（这种民间常用的装饰唱法，很需要另有一个专门的名称）。下例系湖南花鼓戏中的《双川调》：

例123



“升徵”和“升商”两音并不是固定使用的调式正音，它是在特定条件下的色彩性变音。有人将它说成是“和声小调”甚至是“有两个增二度的小调式”，是不恰当的。我们可以用下面图解来说明这种色彩性变化音的意义：

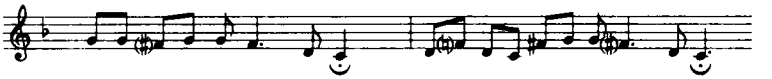
例124



这种情形主要发生在羽调或角调，但是必须注意的是，在湖南并非一定要升高徵音或商音，即使常用也并非一定就升高一律。

湖北西部山区的徵调式山歌，有时将和“商”音相邻的“宫”音偏高一律，而且很强调这个音，构成一种苍凉的感觉。

例125



色彩性变音在民间并不普遍，但还值得大家共同收集，并作进一步的研究。

第 八 章

调式的游移、“双重调式性”

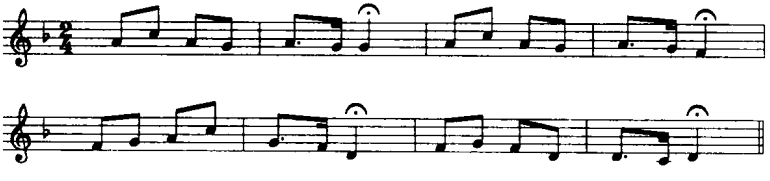
在民间音乐中绝大部分的调式都是很清楚的，只有极少数存在着调式的游移及调式不够明确的情形。对于这种情形，我们不能简单化地通通说他们是调式不完整，如果把我们还不能解释的现象随便加以否定，这是粗率的。

民间音乐是靠口头流传的，在流传过程中产生某种改变是很自然的，而这些改变中，对音乐最有影响的是调式的游移。

调式的游移，常常表现在同一首民歌的结音的改变，在保持旋律基本面貌的条件下改变调式。

如下例流行在河北西部的《小白菜》是以羽调结束的（普通是徵调式）（此例见《河北民歌选》王莘记谱）。

例126

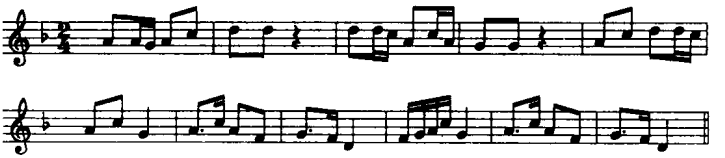


和原来的徵调式比起来，当然色彩大不相同，但能不能就说它是破坏了调式的完整呢？我看是破坏了徵调式的完整，但是它却带来了羽调式的完整。整个旋律并没有硬搬原来的徵调式语汇，而是相应地强调了羽调式的因素，并且已作某些改变。旋律中角音地位的加强在这里不是偶然的，它为羽调式的结束准

备了条件，最后两次结音在羽上，也肯定了羽的感觉。这时我们只能从结构上及大体的旋律骨干上看出它和徵调式《小白菜》的联系。

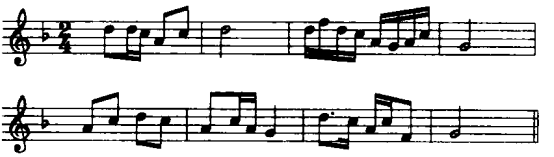
又如流行在湖北的《十恨》：

例127



这是很清楚的羽调式，而到了陕北却变成了商调：

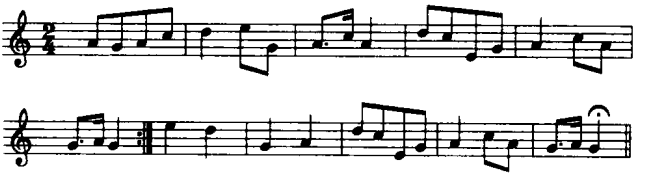
例128



湖北的《十恨》是强调四级的羽调，陕北的却恰好以“四级”作为结音，而调的感觉仍是完整的。这是由于湖北的三次强调了商音作为结音，因而包含着这种改变的可能性。

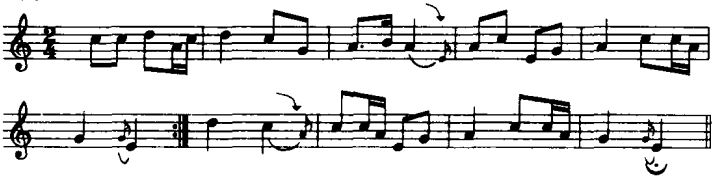
这种改变是和地域性有关系的，如在福建、江西流行的《送郎》本是徵调式。如：

例129



到了湖南就变了角调式(邓桂枝记自湖南邵阳)：

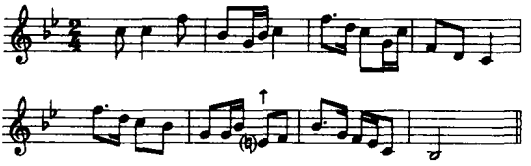
例130



这好像是将徵音滑下来而形成的，但是角音很起作用，音调已经湖南化了（在民间，这首歌前面两句旋律是一定反复的，两段唱词不同，这就更加加深了调的完整性）。

以上都是同宫系统的游移。不同宫（主要是四、五度宫音关系）的调式游移如下例，这是《种洋烟》的改变，这个例子前面已经举过（见《陕甘宁民歌选》）。

例131



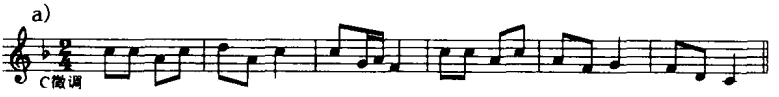
本例原系“商调式”，现在却带有转调意味，结束在“以宫为徵”的徵调式，这种改变相当突然。

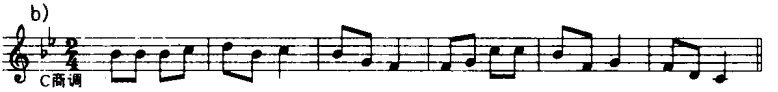
主音游移这方面的例子在民间不是个别的，我们必须联系旋律结构的其他条件及地域性习用语汇来看这种情形，不要仅从终结音来看问题。

另一种情形是性质相近的调式相互转移的现象，在民间也存在着。如下例是同一首民歌《店家失女》在陕北米脂一个地方的两种唱法（见《陕甘宁民歌选》，张鲁、关鹤童记谱）：

例132

a)





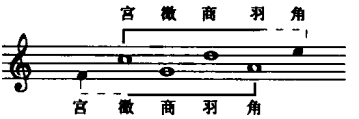
他们各有其单一的调式色彩，在保持旋律线条梗概的关系下，用了不同的调式，这是很有趣的（这里写成同名调只是为了比较时的方便，在民间不一定就是同名调）。

这些调式主音或调式性质的游移现象，是在比较之下看到的，单独看它时是没有什么游移性可谈的。

但是有一种情形非常值得注意，那就是在没有巩固“宫”和“角”相互关系的旋律结构中，可能产生“双重调式性”的游移，即在同一主音上表现出调式性质的游移，造成“似转非转”的效果。

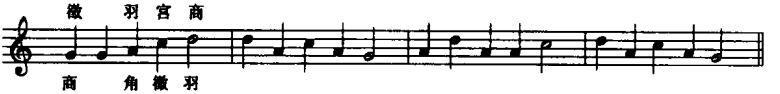
前面说过，宫音和角音起着相互规定调式性质的作用，如其中一个音不出现就有可能是另一个宫调系统的调式。

例133



前面例 11 长江流域的山歌，就是只出现上表中间四个音的，它可能是徵调，也可能是商调。

例134



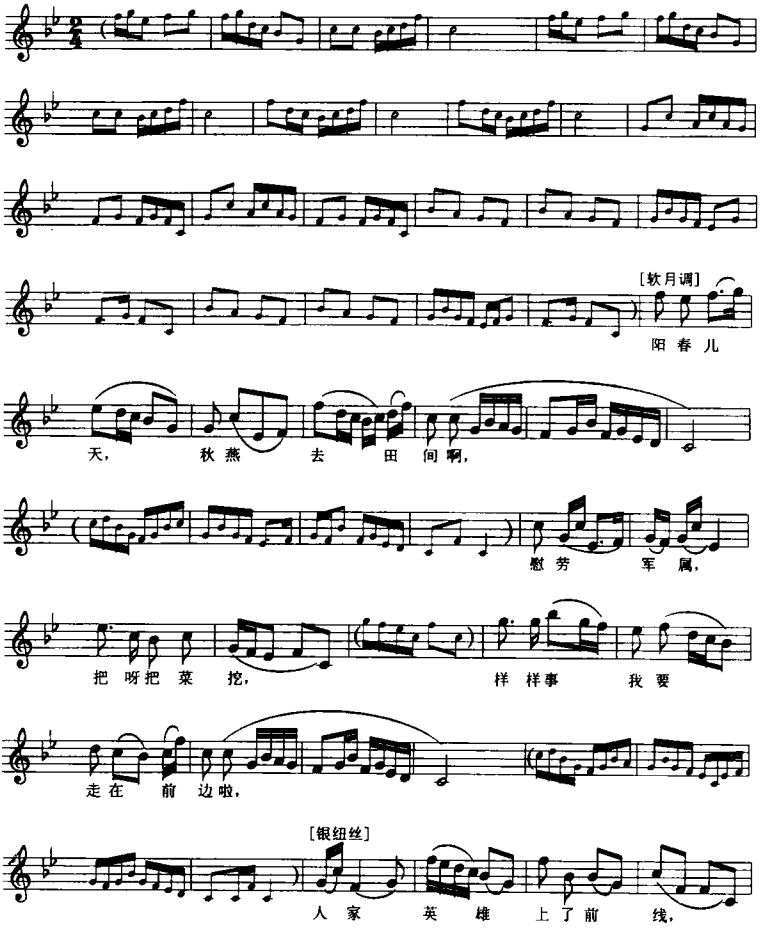
但我们很自然地能听出宫音意义的存在，更主要的是感到这是徵调式，这在前面已经讨论过。它是没有出现角音的，角音远不及宫音重要，因此没有角音也可以基本上明确调式。

但是按照上表来看，如果两端的音都起作用的话，就有可能

是游移在两个宫调系统之间，使调的感觉复杂化。像西北河套一带民间音乐（包括戏曲）就有这种情形。

下例是例68提到过的郿鄠《梁秋燕》（李蕊芳唱，中国唱片4—0953）：

例135



为保卫咱的好田园。

金字光荣匾，功臣的门上悬，把他们美名儿

天下传。

[五更]

手提上竹篮

篮 哎，

又拿着铁铲铲，

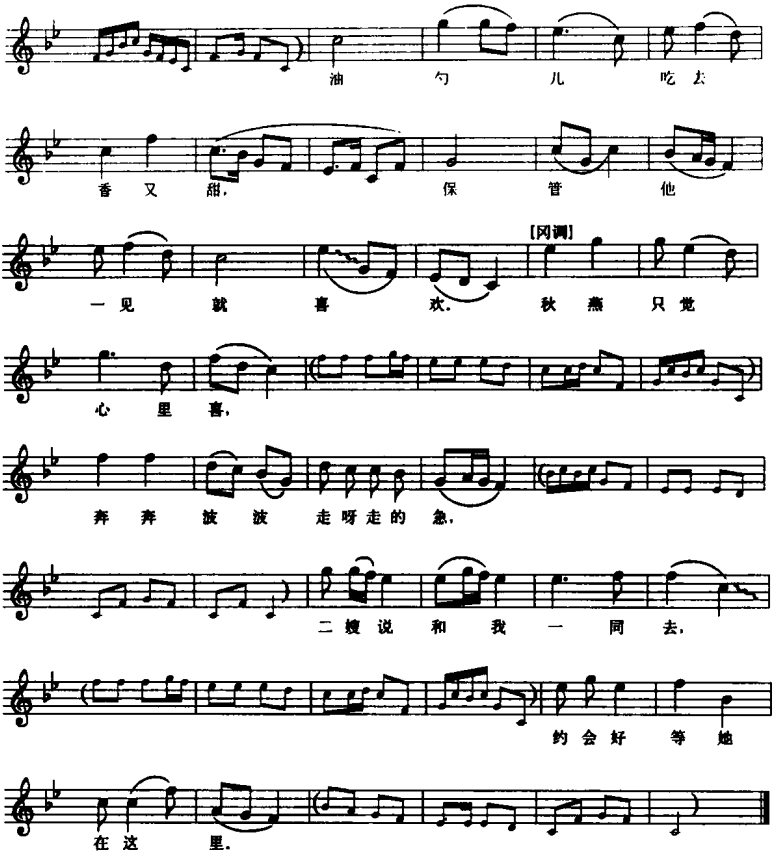
虽然说野菜儿不出钱，

总算是娃娃们心

一 片。

菜叶儿搓绿面，

哎，小蒜儿垫芝卷，



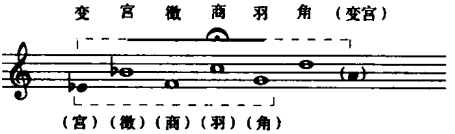
这是一个很值得研究的例子，一开始从前奏到“软月调”很明显是C商调，综合了“以变为宫”及“以变宫为角”，而到后来从“银纽丝”起便好像要转换到了“以变为宫”的宫调系统，这时基本宫调的角音根本是居于次要的地位，但是基本宫调的因素却一直是保持着的，并没有真正转过去，在感觉上仍然清楚地感到“银纽丝”落音在“徵”上，“五更”落在“商”上，“冈调”的唱腔落在“徵”上，伴奏仍结束在“商”调。从唱腔的味道中总感到“可为

宫”的“四变”是“间音”的意义。伴奏更加加深了这种印象(请听唱片,不要光凭在钢琴上照这谱用音阶排列来解决问题)。

这的确是相当复杂的现象,在郿鄠秦腔及陕北民间音乐中这种现象很普遍。我从前曾把这种现象叫作“混合调式”(比如说上例中“五更”的一段是C商调和C羽调的混合,而且基础是C商调),但是到底怎样去解释它呢?肯定讲这里头有它独特的调式规律,非常有必要将来作为专题来进一步研究。(附带谈几句:我感到要为像郿鄠这样的民间音乐记谱一定得通过录音来记,或自己完全学会唱了才记,前几年郿鄠艺人黄忠信、任占魁来上海音乐学院教学时,我深深感到为他们记谱很困难,即使后来录上音来记也很费力,因为郿鄠、秦腔的音乐常不是单一调性,不能简单的对待。)

我所考虑的“双重调式性”的游移调式主要就是从这种情形引起问题的,我认为可以解释它是具有“双重调式性”的游移调式。这可用下例图表来加以说明:

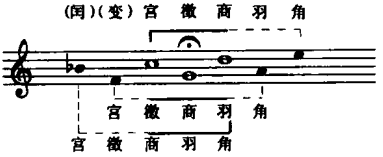
例136



它是在旋律构成中明确“宫、徵、商、羽”四个音的条件下,以“变”来代替“角”音,使调的感觉游移在两个宫调系统之间的(不出现角音也可基本上明确调式)。

比这更复杂的情形是,旋律只出现能用连续两次五度相生来求得的三个音,即只出现主音及其上下方五度的支持音,或明显以这三个音为旋律构成的骨干。这三个音可能属于三个五声音阶。

例137

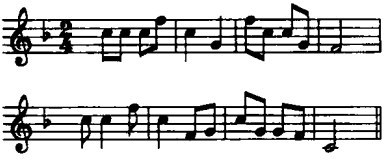


这就意味着调式游移的可能性更大了,和郿鄠同地区的民歌就有这种情形。

例 13 举过一个只有主音及其上下方五度支持音的陕北民歌例子,我说它更像是徵调式,是以同地区相似的民歌来推论的,但它本身确实是游移的。

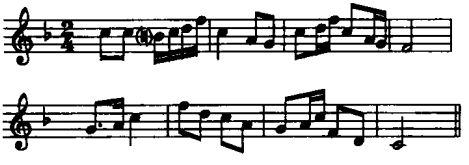
下例是陕北民歌《绣荷包》:

例138



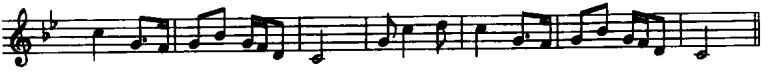
这是有更多徵调式的感觉的,下例证明了这一点。

例139



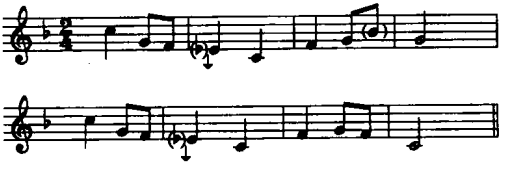
而它又能变为商调式:

例140



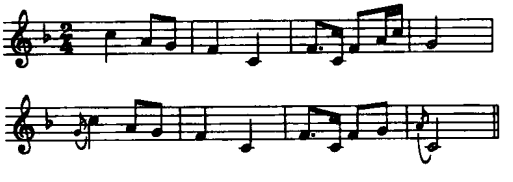
但是问题还在于：在旋律中明确以“宫、徵、商”为骨干的同时，引用进具有双重意义的“变”和“闰”两个音。这时“变”音似乎具有五声正音的意义（四变为宫），但又明显的具有本调的“间音”的味道。它们的音准是游移的，特别是“闰”音。

例141



这和单纯的五声徵调有很大的不同，请比较下例。这是同一首民歌的旋律（刘恒之记谱），可看出它们的旋律骨干是相同的：

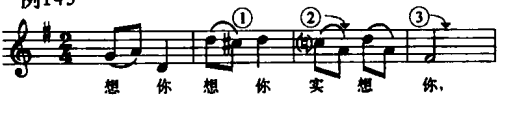
例142

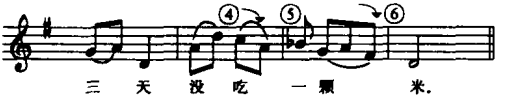


不出现“角”音，甚至不出现“羽”音，而引用“变”及“闰”，便使调的感觉更具有同主音“双重调式性”的游移特点。

我们说加进来的这些音有“间音”的意义，这可以从演唱风格上来断定。如下例唐荣枚记谱的《信天游》：

例143





骨干音仍是“徵、宫、商”。我们现在可来看看其他的音：

① 是助音、装饰性的变音。

② 及④好像有“四变为宫”的意思，或就是“宫音”，但他是不稳定的，演唱时常是向下滑的，如果算是“宫”音，上例便是商调式。

③ 是明显的非五声音阶音，音准上是游移的，是宫音向下滑的意义(我看记谱成为宫音向下滑更恰当些)。②④还可在钢琴上弹，而③这个音在钢琴上根本弹不出味道来，而它却和“实想你”这种情绪非常吻合，作为“五声音阶变音”的作用是十分明显的。

⑤ 不是调式正音，这是结合歌词“三天没吃一颗粮”而在口气上强调“一”字的结果。——民间歌曲特别是说唱音乐，常常是在基本上保持旋律面貌(更主要是结音)的前提下，演唱时结合语调及口气而有很大的伸缩性，甚至中间都是游移音。

⑥ 是经过性滑音，如果清清楚楚地肯定的把它唱出来，味道便不对了。

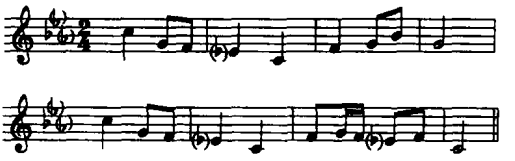
所以根据这些情况，我想可以说它是以徵调式为骨干，然而又混合了商调式的某些因素(包含有四变为宫的意义)。

“双重调式性”游移的两调本来就是很接近的(宫音相距四、五度)，互相转换也很自然，因此在这种游移调式中有时更像某调是不足为奇的。

看例 137 的图示，以三个音为中心音不仅可能是“宫、徵、商”和“徵、商、羽”的意义，而且还有成为“商、羽、角”的可能性，像《信天游》就有过这样的记谱，把“闰”音肯定下来，便成为“以

闰为宫”的羽调式了。

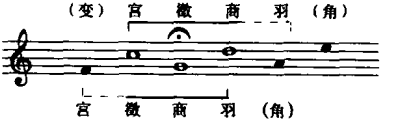
例144



这当然也没有什么不可以，而且在靠近内蒙的地带，受羽调音调的影响是自然的，但是如果一概不问青红皂白的把每个音都肯定为调式正音，事情虽然简单了（简单化的按音阶排列算调式），却不一定都符合实际情况。

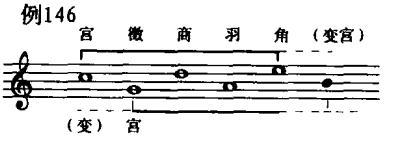
前面讲过，只出现四个正音（不出现角音），基本上已能确定调式，因此这种只出现主音及其上下方五度支持音的“双重调式性”的游移，主要是指“徵、商”调式的游移。

例145



“双重调式性”的游移只发生在基本宫调系统调和下方五度宫调系统调之间，而不发生在和上五度宫调系统调之间，因为向上方五度系统移动产生的将是明显的综合调式或移宫犯调，不会产生游移现象。

例146



“双重调式性”的调式游移，和“四变可为宫”的综合调式有

共同之处，如它们都用“四变为宫”的旋律结构。但两者不能混为一谈，“综合调式性”是一种特定的调式综合，是在明确基本宫调系统调的基础上进行综合；而“双重调式性”不是两调的综合，却是在基本性质上游移于两个性质接近的同主音调式之间，有其独特的色彩。

调式的游移并不等于调性的不明确，即使像“双重调式性”的游移，其“主音性”是确定的。

其他地区的民间音乐中，也有相类似的问题，特别值得注意的是潮州音乐的“重三、重六”、“活五”所引起的变化，很有必要深入研究，请参阅本书附录《潮州音乐的调变化发展》一文。

第二部分

汉族调式的和声

第 九 章

和声问题绪论

我国多声部音乐的专业创作，只不过几十年的历史。最初的作品在和声风格方面可说是完全欧化的。到二十年代，赵元任先生和黄自先生在创作中运用民族音乐语言的同时，注意到了和声上的民族风格问题，写出了一批具有中国风味的作品。赵元任先生并有专文论述，进行理论上的探讨，他在1928年出版的《新诗歌集》序言中谈到和声“中国化”问题，还写了《中国派和声的几个试验》一文，这些对以后的创作有着积极的影响。但是那时的作品主要仍然是用大小调写成的，只有少数作品用了民族调式，如赵元任的《卖布谣》、《劳动歌》是宫调式，黄自的《目连救母》、《山在虚无缥缈间》是羽调式，贺绿汀的《牧童短笛》是徵调式等。

随着对民族民间音乐日益广泛深入地学习研究，作曲家们更有意识地在创作中追求鲜明的民族风格。然而在多声部写作上，有一些作品在中国曲调下硬配上以西欧十八、十九世纪维也纳古典乐派为代表的“传统”和声，把大小调功能性和声套在非大小调的五声性旋律身上，无视民族调式及其音调特点，结果听起来格格不入，风格不协调，因而“民族和声”的问题便被提出来了。多年来“民族和声”一直是讨论音乐的民族形式时经常涉及的重要问题之一。

所谓民族和声问题，实质上就是民族调式的和声问题、多声部音乐的民族风格问题及和声语言的民族性问题，当然，这些问

题只有创作时运用民族风格的旋律或为民间音乐配置多声时才会发生。多声部音乐的风格问题涉及的方面很多，和声只是一个方面，而和声对风格的影响是很大的，如何使和声既能发挥丰富多彩的表现作用，又能和民族旋律风格相协调，这就是我们面临的问题。解决这一问题就必须首先认真研究民族固有的调式，在这基础上探索多声部音乐的民族风格。旋律是音乐的最基本的构成要素，形成音乐风格的各种因素中，旋律音调所起的作用最显著，传统风格的稳定性也最强。为民族五声性调式旋律配置多声时，如果在显著声部（如外声部、流动突出声部、配器中音色突出的声部等）脱离五声性音调特点，就会造成风格上的不协调。因此，发展我国的多声部音乐，应注意风格性的处理，保持鲜明的民族音调基础，应成为首要原则。多声部音乐的民族风格问题，首先涉及到音调风格问题，只要旋律性稍强的显著声部都应力求保持音调风格的民族性，使多声与旋律的风格相协调一致。

多声部音乐的构成包含两个基本要素：

和声——不同高度的各声部相结合的和音、和声关系、和声运动及其表现性。各声部的运动须受到一定和声原则的制约，有调性的音乐，调的逻辑及调式便是统一各声部的首要原则，同时和声本身又有力度、色彩等表现作用。

多声结构型——不同作用的各声部整体组合的结构形态及其表现性。多声结构型也可称为多声织体。在写法上是非常多样复杂的，它常常是多声思维的最初的和侧重的方面，在突出旋律的主导作用的前提下首先考虑到多声结构型的作用。

多声结构型可归纳为三种基本类型，即“主调型”（主调写法）、“复调型”（复调写法）、“支声型”（支声写法）。

主调型的特点是主要旋律与陪伴衬托声部相结合发展，即

以一个声部的旋律为主，其他声部处于陪衬或伴奏的地位。对音乐形象最起作用的是主要旋律、陪衬、伴奏起着补充丰富作用。常见的主调写法是和声衬托式（如以和声声部、平行附加声部伴随主要旋律，或以持续长音、和弦衬托主要旋律）及音型伴奏式（如以各式各样的音型、和声音型构成伴奏来烘托陪衬主要旋律）。

复调型的特点是多重旋律相结合发展，即构成对位关系的各声部同时唱、奏不同的旋律，都通过最富于表现力的旋律来塑造形象，各声部具有相对独立性而又有机地结合为一个整体（但也可以是一个声部为主）。常见的复调写法是对比式（不同旋律相对比的结合发展，它们可以是同一形象，也可以是不同形象的对置重叠）及模仿式（同一旋律或其变形在不同声部先后呈现相模仿的结合发展，模仿可以是完全的、片断的，可以是严格的、自由的，模仿时可作各种变化等，手法很多）。

支声型的特点是同一旋律的变体相结合发展，即各声部在同时唱、奏一个旋律时产生分支的多声关系，手法自由灵活。常见的是分声式（各声部时分时合，可以以合为主，也可以强调分声）及变奏式（以一个声部为主，其他声部润饰加花或简化为旋律骨架，主要用于器乐合奏或伴奏）。

不同类型的手法，可以相互渗透、混合运用，如在一种手法的基础上吸收另一种手法的因素，或兼有几种写法的特点，或介于不同写法之间，特别是同时运用不同的结构型可构成无限多样的混合写法。

和声与多声结构型，这两者是不可分割的，和声总是同一定的写法相联系的。

在各种多声结构型中，最能保证音调风格统一的当然是复调写法及支声写法，各声部都可按同一风格的音调特点来展开。

主调写法同样应注意显著声部的音调风格的协调，即便是和声节奏音型伴奏也要注意低声部的音调风格。

在和声运用上，手法是多种多样的。但以三度叠置构成和弦并保持和声紧张度及声部运动平衡对比的和声方法，以及建立在调性逻辑基础上的功能性和声原则，这一基本的和声手法已在我国专业创作中结合民族音乐特点得到普遍运用。

三度叠置的和弦，音响丰满，色彩对比显著，和弦的形态变化也很多，同调中各音级的从属关系相结合时，和弦的功能作用比单音更为确定并可加强调性逻辑。虽然三度叠置的和弦对于民族五声性旋律是有矛盾的，但可以用一些办法做风格性处理。（为回避这一矛盾，所以有人主张用四五度叠置的和弦及全部用五声音阶音的和声方法，当然这也不失为一种色彩性和声手法。）

至于和声功能体系，自然在欧洲大小调体制的传统和声中体现得最典型，但任何调式都有其逻辑性，因此一些重要规律是共同的，问题是必须注意不同调式的特点，保持调式色彩，不能生搬硬套。

对欧洲的传统和声，我们仍然要认真学习掌握，而且范围应该扩大一些，像十九世纪浪漫派后期、民族乐派、印象派及近代的许多作曲家的创作，特别是一些运用五声性音调的多声部写作的经验都有值得我们参考借鉴的手法，有的对我们是很有用的。

尤其要研究我国作曲家们多年来探索多声部音乐的民族风格方面的经验和成果，从中总结出具有规律性的东西。

我国民间本来就有多声部音乐或多声部因素，但我们还注意得很不够，应加强这方面的搜集整理和学习研究工作，在创作中更有意识地运用民间多声手法，这无疑会给我们的创作带来新的活力，使我国的多声部音乐更有特色。

总之，我们要致力于发展具有时代气息和民族风韵的多声

部音乐创作，需要不断进行理论上的探讨研究，而更重要的是必须通过创作实践来不懈地追求探索。

学习作曲技术，最重要的是理论联系实际，要通过大量的作品分析，通过大量的习题作业及写作实践来掌握。

构成音乐的各种因素都是互相联系的、条件性的，所以即使是做和声习题，除了基本的图式性练习外，也应当注意到和其他因素的联系。

以民歌为习题，为它配置多声部时，最好在考虑风格的同时适当考虑其表现性，这样收获会更大。

第　十　章

民间多声部音乐探索

汉族民间音乐中，绝非所有的都是单音音乐。特别是民间合唱(劳动号子)、地方戏曲音乐及民间乐队曲中，存在着明显的多声部音乐或多声部因素，这是肯定的。只可惜这方面我们了解得很少，从前收集整理民间音乐也没有对这方面予以应有的注意。

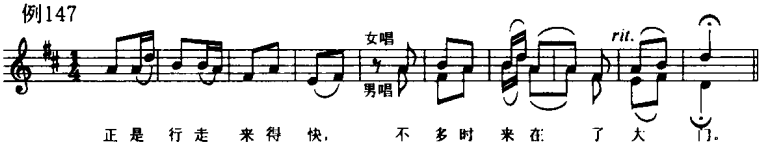
明朱载堉所说的“生我之声皆可齐发以入乐”，是指五度音程齐发的意思(“生我之声”便是五度相生的基音)。如宫生徵，宫徵便可相和(按照这个说法，也可补充一个“我生之声皆可齐发”)。“徵音”在我国古代有称为“应和声”的，五度和音原是最自然的事，在泛音列中以及两音振动数的比例中，都是关系亲密的两个“异音”(最亲密的当然是同音八度)，所以民间以五度或转位四度来和音是自然存在的。

就一般常遇到的情形来看，民间多声部音乐和下面几方面有关：

一、由声部音区的不同所产生的分声部和音：

男女或成人儿童的声部音区不同是自然的现象，在唱同一曲调时，产生分声部的情形也是很自然的，这时彼此的分声部旋律都流畅，使纵的关系上构成悦耳的协和音程，我曾在山东听到两位演员(一男一女)合唱时出现的很有趣的分声部(吕剧)：

例147

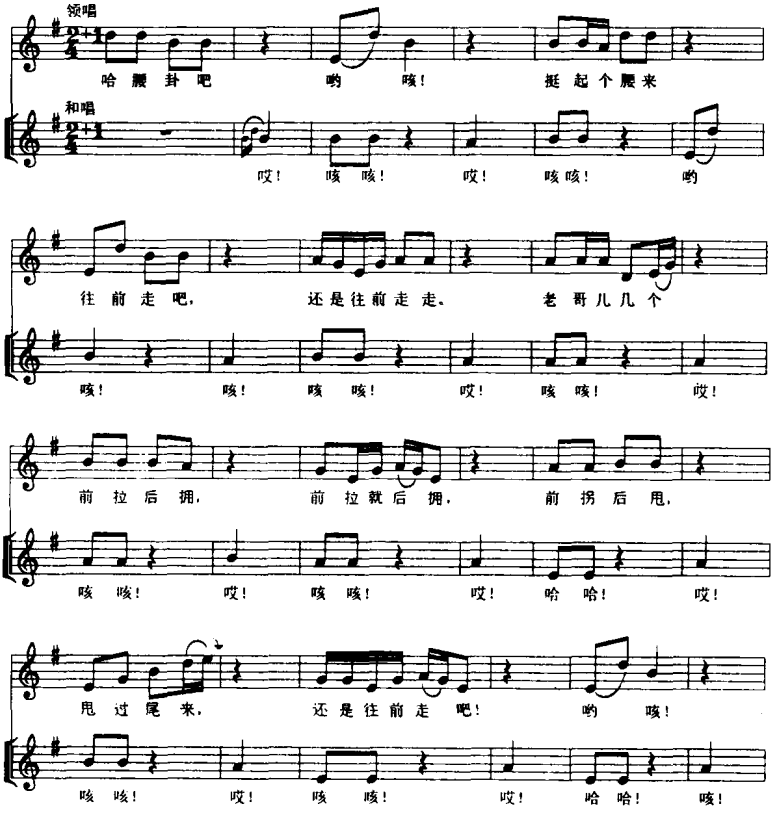


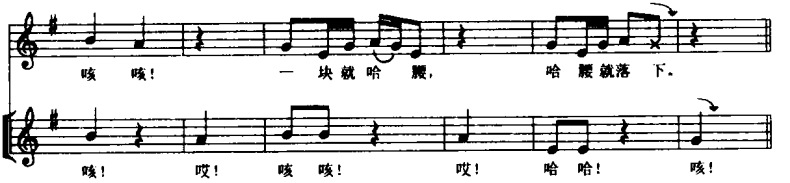
这里构成的音程是四度，结束在八度。

二、接唱形式中声部重叠时的多声部：

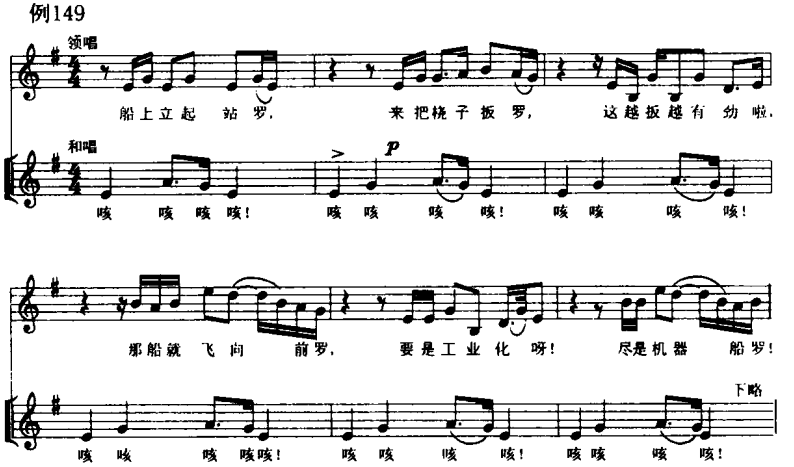
劳动号子一般都是用领唱与和唱（众唱）相和应的，配合着动作交替接唱（领唱起指挥的作用）并随着劳动的进展由交替接唱发展到混合，这时多声部就出来了。在船夫号子，搬运号子，森林号子，打夯号子等等号子里都有这种情形，下例是黑龙江《林区吆号子》（刘萤记录），其中还有模仿复调的因素。

例148





劳动号子的旋律主要是在领唱部分，“和唱”是节奏性的，有时是一种固定的衬托（一个音或者一个旋律片段的反复），像下例《嘉陵江号子》中的一段（朱中庆整理）：

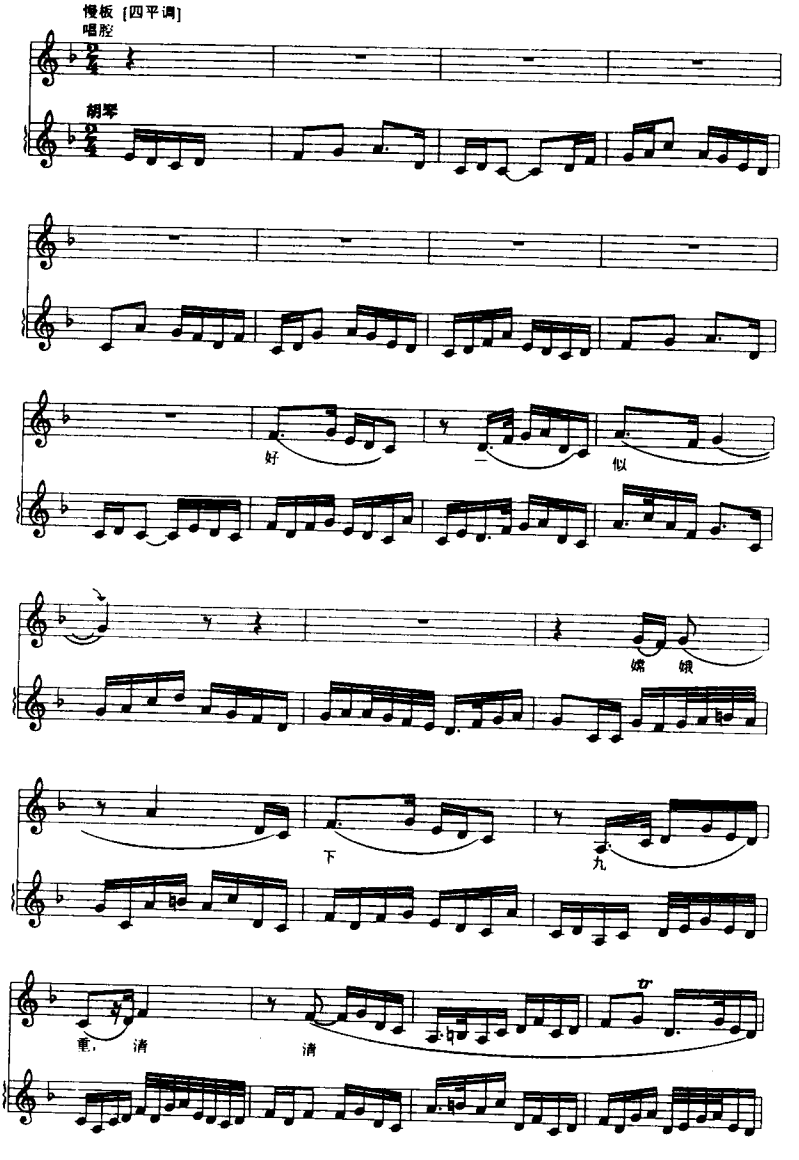


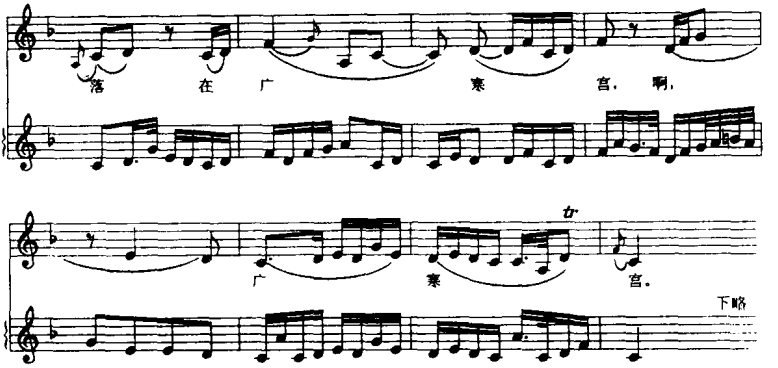
三、戏曲曲艺中伴奏与唱腔构成多声的关系：

地方戏中特别是说唱音乐中，伴奏与唱腔不是完全一致的，伴奏除了“包腔”外，还有“润腔”“托腔”等等手法。有很多花样，最常见的有两种情形：

1. 润饰性的衬托：这在民间很多，即伴奏对唱腔作润饰性的丰富，即润腔，构成“支声型”多声。如下例梅兰芳唱的《贵妃醉酒》（唱片 4—04772）：

例150



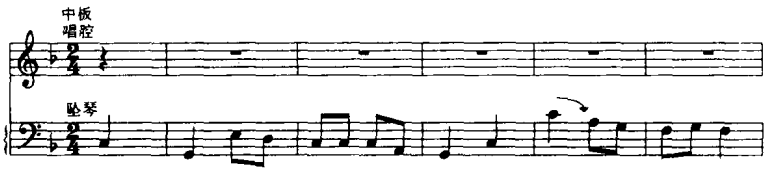


此例实际上已经太讲究伴奏与唱腔的一致了。在民间还有很多即兴润饰性伴奏的好例子。

2. 对比性的衬托：这时伴奏不是跟随着唱腔同奏旋律，而是另奏对比性的声部，即“托腔”，这种手法可把唱腔衬托得更清楚更有表现力，或者是通过伴奏来加强某种气氛。如一般所谓“紧打(拉)慢唱”“慢拉紧唱”便是很明显的例子。

伴奏和唱腔交替流动时，在衔接的地方常常很自然地构成和音(参看第六章的沪剧例)。许多说唱音乐伴奏是以简单的对比声部来衬托唱腔的，这就更具有对比复调的特征。这时伴奏常常只奏出调式中的支点音和最基本音调(支点音有时就是空弦)，当唱腔停下来时才发挥伴奏的旋律作用(多半是回应唱腔)，因而形成很有趣的交织，如下例乔清秀唱的河南坠子《马前泼水》：

例151



有

崔氏越想好心焦，细思量，

无有头的日子那真正难煞。

一伸手拉着那个买臣的手哇，

你可变了

伴装着泥塑与木雕。

下略

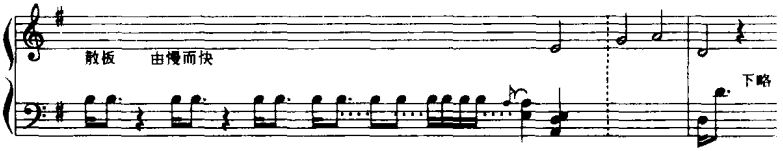
在说唱音乐中伴奏有很大的表现力，和唱腔交替流动时，伴奏对唱腔作了重要的补充，构成一个整体，特别是描写性的过

板,具有很大的感染力。这一点在民间歌唱家自拉自唱时尤其表现得突出,像陕北著名艺人韩起祥的说书就是这样。

四、适于发展多声部的乐器(如拨弦乐器、打弦乐器,特别是构造独特的多管乐器"笙")在演奏时所应用的和音。

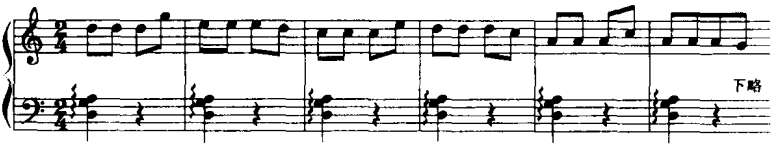
拨弦乐器如三弦、琵琶等的空弦起很大的作用:

例152



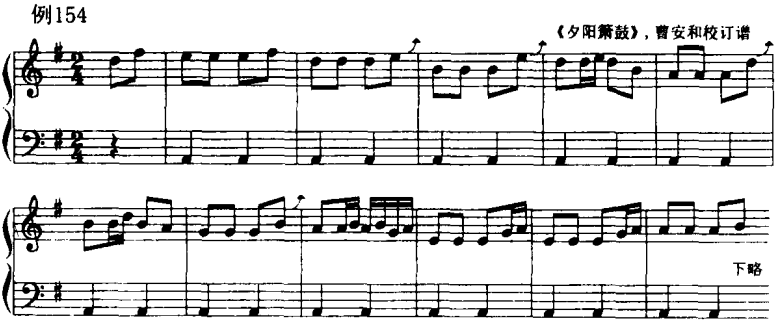
在加强气氛时用"扫空弦"来衬托高声部旋律,在琵琶曲中也是常常听见的:

例153



有时只用一个音在下面衬托:

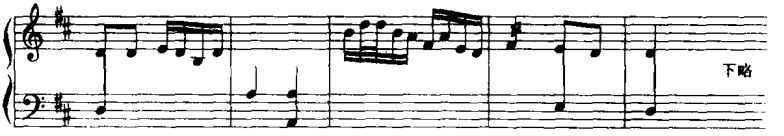
例154



这时空弦低音多半是主音,或至少是调式中的支点音之一。

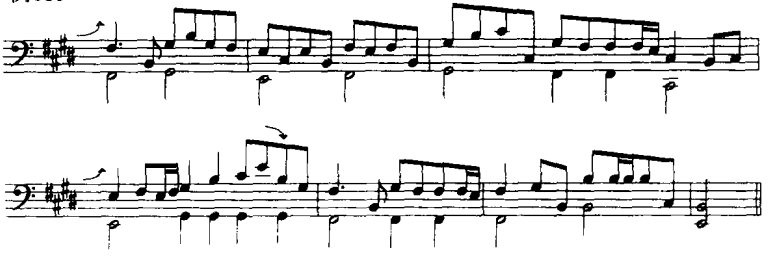
以空弦音来和应高八度的旋律音更是普遍(按弦的八度和应较少)。

例155



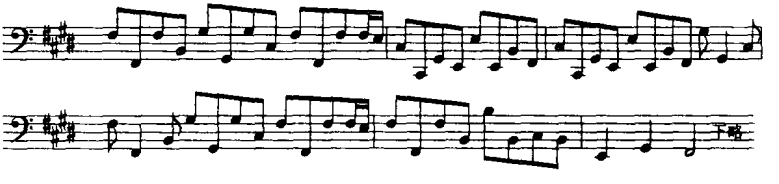
古琴和筝类的拨弦乐器,空弦即已构成音阶音,所以空弦的和声作用还要广泛一些,如下例选自杨荫浏、侯作吾整理的古琴曲《普庵咒》:

例156



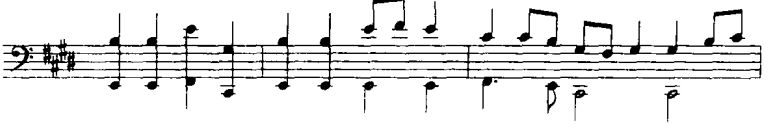
下例的八度和应,构成隐伏声部(这种手法在民间非常普遍):

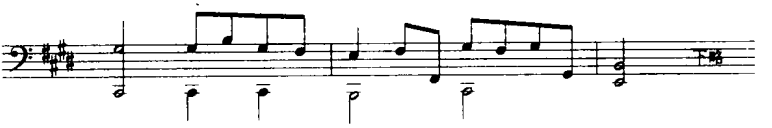
例157



《普庵咒》的第七段用平行五度来和应:

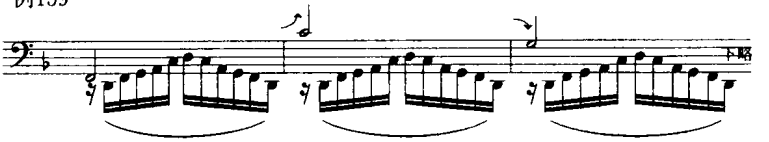
例158





有趣的是在古琴曲《高山流水》中，以轻拂空弦来描写流水作为旋律的伴奏：

例159



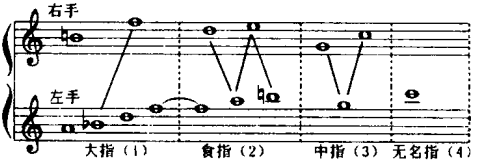
“笙”是我国民间乐器中在演奏和音方面最突出的一种，它是多管簧片乐器，同时可以响出两个以上的音，明朱载堉说笙的吹奏必合两三簧而成声。

笙的和音主要是五度八度和四度音程，清《律吕正义》中说：“以本声为宫，而徵声和之者为首音与五音相和；以正声为主，而清声和之者为两声子母相应。”便是指在旋律音上加五、八度和音的意思。

笙的历史很悠久，有趣的是它的构造——管的安排很能适应五、八度的和音，演奏时，用左右两手对称的指法演奏得较自然的就是五度、八度、四度或八度内加五度的和音。

以常见的一种笙管排列法及指法为例，左右两手所按的音管的指法如下：

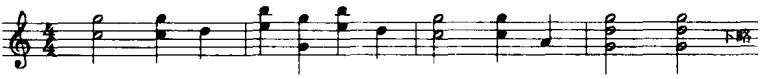
例160



可以看出，只有大指所按的音较复杂些，但是这些音除“羽”音以外，平常本来就少用（所以安排给灵活性稍差的大拇指来按），而左右两手对称的食指或中指的指法同时按下去就很自然地奏出五度、八度、四度或八度内加五度的和音。

例如：

例161



不过笙的和音的声部意义比较小，只是附加的和音效果，而且民间音乐中多半是以笙来作为其他独奏乐器如唢呐、笛子的伴奏的。

笙的其他音程和音当然也有，如三度、六度，甚至二度、七度，不过不是主要的。

五、民间乐器合奏中的多声部：

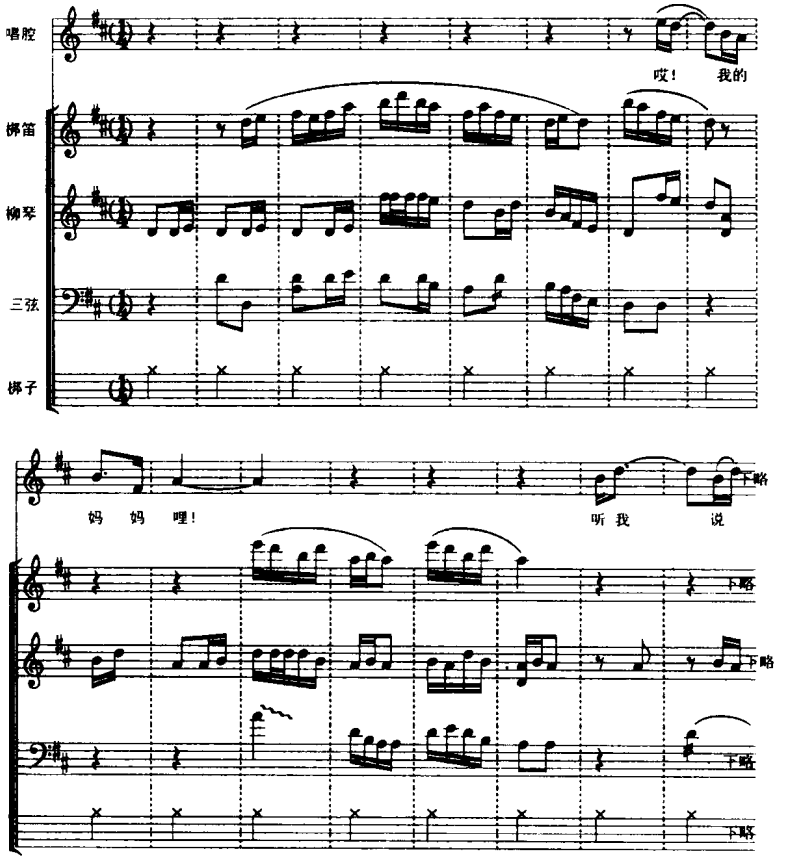
不同性能的乐器有其善于表达某一方面的特长，如笛子很适合于装饰性的华彩旋律，二胡的歌唱性，琵琶、月琴等高音区拨弦乐器的灵活轻快，低音区弹弦乐器的浑厚稳重，笙更适合于和音烘托等等，当他们合在一起演奏同一个乐曲时，在民间总是或多或少地发挥彼此的特长来丰富主旋律的，这里头就必然会产生分声部、多声部的情形。在地道的民间乐队中，尽管是演奏一个旋律，却不是真正的、严格的齐奏，不同性能的乐器是各自按照本身的特长在发挥，因而听起来很有变化（倒是有个别的专业或半专业的民乐队才会在强调“整齐一致”的要求下，大家一模一样，失去了民间合奏乐的光彩）。

在这方面，民间有丰富的材料可寻，但我们以前没有很好地做这种合奏乐的记谱工作（的确，记起来也是相当困难的）。

民间乐队曲中多声部因素的产生，一方面是由根据一定的旋律骨干(最主要的是结音或中结音的一致性)来发展各自的声部旋律而自然出现声部的分歧，另一方面就是由不同乐器的性能所决定的。两者结合在一起便会超出齐奏的范围而发展成多声部了。

下例是泗州戏伴奏的片段：

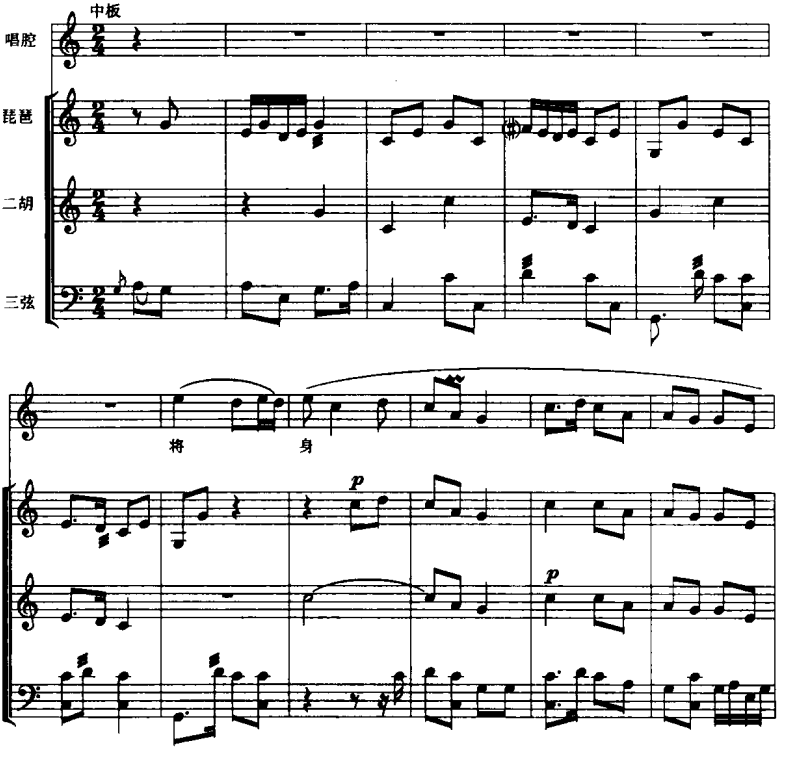
例162

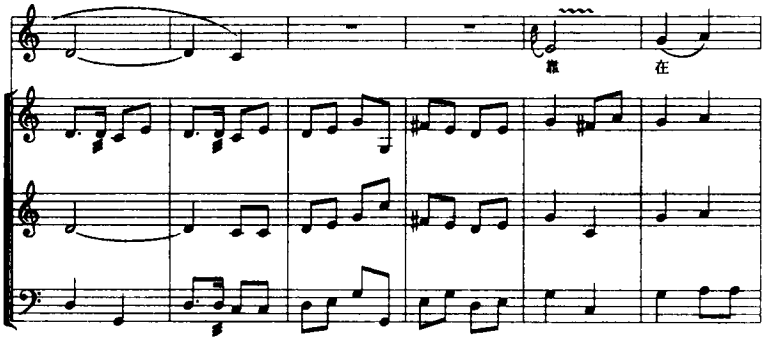


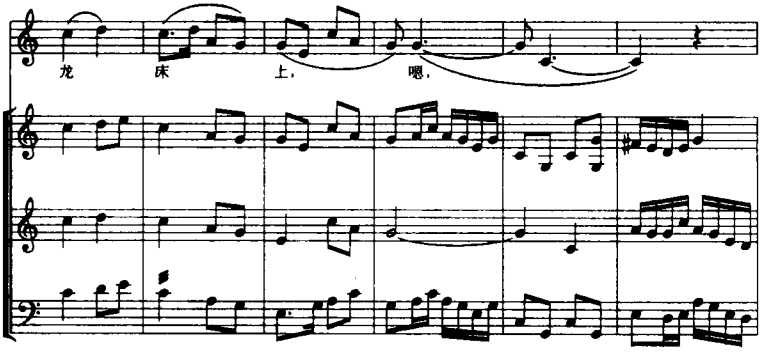
安徽泗州戏(柳琴戏)的伴奏听起来很丰富,这个剧种唱腔本来就很自由而且旋律性很强,伴奏是不可能按照一个规格来辅助唱腔的。伴奏部分本身也是多样的,带有很大程度的即兴性质,但是它们总的听起来仍然是协调的,并且由于都在宫调式的范围内发挥,有时会产生完全的大三和弦音响,再加上拨弦乐器(主要是"柳琴",音色很像月琴)及笛子的明快音色,使整个伴奏显得十分光彩,很值得注意。

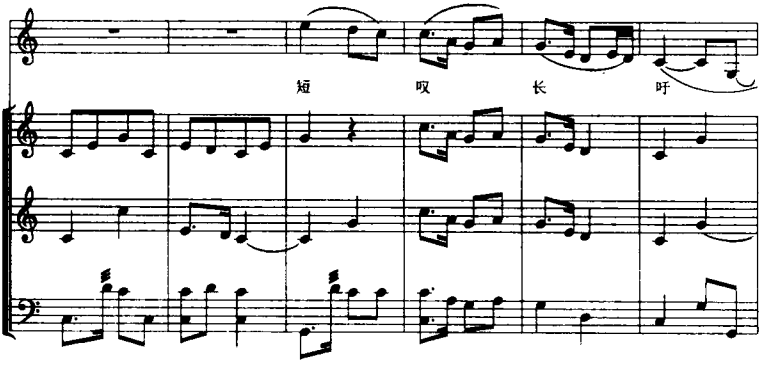
上海评弹的伴奏也很有趣:下例记自朱慧珍唱《宫怨》(中国唱片 4—0790 乙,蒋月泉、张鉴国、周云瑞伴奏):

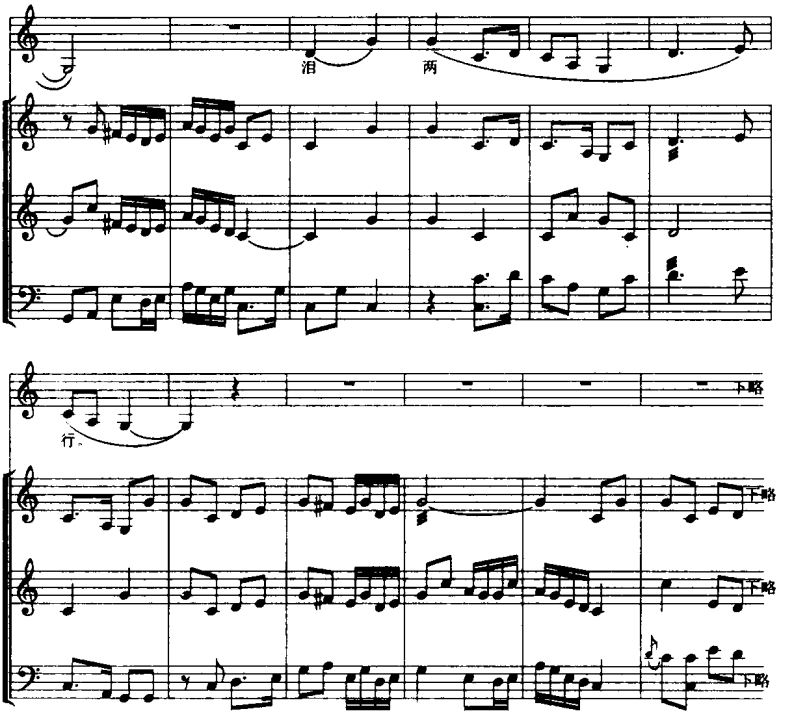
例163




靠
在


龙
床
上，
嗯，


短
叹
长
吁



这里只大概地记下来了一段，其中有些听不清楚的地方，如二胡及琵琶部分在伴奏唱腔时弹得很轻，就只好记成跟主调跑。

这方面的例子很多，但可惜听了却没有记下来，既没有记下来，肯定讲还有许多问题没有发现。

另外，民间的打击乐合奏，也很值得注意，它最具有特征的当然是节奏组合上的错综复杂和丰富多彩，而由于不同的音区的结合，特别是讲究调门的乐器的组合（有许多地方戏很讲究锣鼓的调门）也是产生了和声感，而像很多地方戏都有的那种用分裂的节奏型（一般常用木鱼、竹板之类的乐器）来伴奏唱腔，更是明显地产生了多声部的效果。

我国少数民族的民间音乐中也普遍存在有多声部，特别像壮、侗、布依、毛南、景颇、畲等兄弟民族有着很独特的多声部民歌，有的已形成一定的体系。

民间多声部音乐虽然还没有注重和声方面的有意识发展，而在多声结构型（多声织体）方面却是丰富多样的，不但有支声型，也有主调型和复调型，以及不同结构型的混合。

研究民间多声部音乐，是一项艰巨的工作，首先是要高度重视，认真学习，掌握大量的资料，努力探寻其规律。

很可喜的是近二十多年来，对民间多声部音乐的认识、保存、收集整理、分析研究等方面，已经取得很大进展。1982 年在广西举行了“全国部分省、自治区多声部民歌座谈会”，会后出版了《多声部民歌研究文选》（广西音协编），发表了不少有价值的研究文章，特别是有了樊祖荫的专著《中国多声部民歌概论》（1994 年人民音乐出版社出版），这些都是很有意义的，进一步推动了对民间多声部音乐的研究工作。

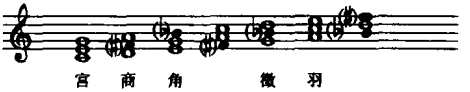
第十一章

调式基本和声概论

一、和弦及“间音”的处理：

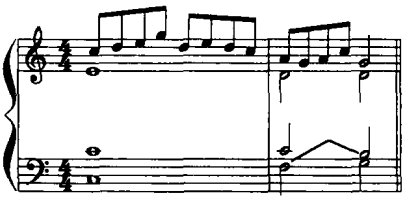
五声音调与建立在七声音阶上的三度叠置的和弦是有矛盾的，首先碰到的就是在和弦构成中的“间音”问题。

例164



其中最能肯定应用的只有建立在宫音和羽音上的和弦，为说明方便，可简称为宫和弦及羽和弦。因此当旋律只有五声时，包含着“间音”的这些和弦在应用上便会遇到困难，特别是在间音上构成的和弦更难应用。弄得不好往往是风格受到破坏，音响很生硬：

例165



因此就有人认为五声音阶的和声只能用五声，不能在和声中出现非五声音阶音，像只在钢琴黑键上弹那样。但是这仅仅是一个办法，反正只用五声的结合，没有半音及增减音程，随便

几个音碰在一起也不是太紧张刺耳，这种看法和“四度和声”一样，果然是很容易地避免了和声中的洋味，但是带来的却是和声的单调贫乏，缺乏推动力和开展性，色彩也没有更多的变化，这是不能作为基本的和声手法来应用的。

和弦的五音（纯五度音）是“间音”的话问题还不大，因为它和根音关系亲密相互支持而使它同时出现比较自然（大小和弦省略了五音也并不影响和弦的性质）。

但是如果和弦的三音是“间音”特别是这个和弦又在某一调式中占有重要地位时（如是主和弦或属和弦），和声处理的确是比较麻烦的，有时并受到局限，所以在作品中常常看到不得不省去三音的和弦，或采用其他办法（如四、五度叠置）。其中尤其是“徵调式”和“商调式”的和声更难处理，因为连它们的主和弦都成问题。

和弦三音的有无，对和声的丰满性有很大的影响，因而我们不能采取逃避问题的态度，所以解决“间音”在和声处理上的困难，是汉族调式基本和声的一个带关键性的问题（当然如果是七声音阶较显著的旋律、特别是综合调式性的七声音阶，这个问题就不很尖锐）。

我们已经研究过汉族调式七声应用的重要特点是“润饰性的”、“代替性的”和“综合调式性的”，因而在多声部写作中，在横的方面各声部旋律保持七声应用特点的条件下使三度间音在纵的方面成为和弦构成音，便是解决这一问题的重要原则。本来流畅的声部进行（包括隐伏进行）就是保证良好的和声进行的必要条件，在为五声音调的旋律配置和声时这点特别显得重要，所以必须合乎调式特点或至少是平稳流畅地在和声的声部中引用非五声音阶音。在基本和声手法中如果不注意这一点，很容易造成粗涩的不良效果（特别在开放排列的和声中要注意，因为它

更为突出声部的旋律意义)。

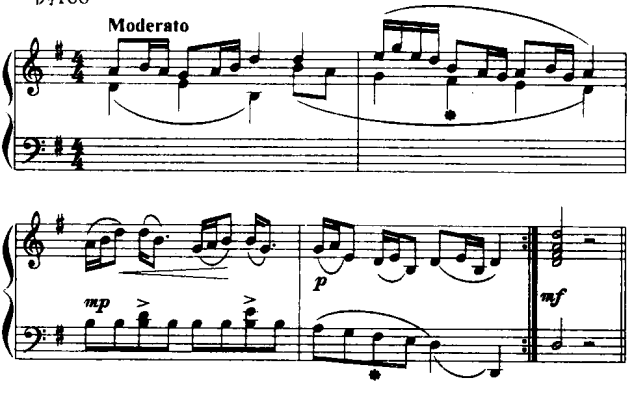
以间音为三音的只有两个和弦,即徵和弦和商和弦。间音的处理根据上面所说的重要原则及其他一些办法,现尝试先总的归纳出七点,以便以后具体谈到每个调式的和声时更加容易明了地说明问题。

1. 省去三音。这自然是最简便的办法,但音响效果较空,表现上有一定的局限。

2. 声部旋律合乎装饰性七声的原则。这一点对主旋律只属于五声音阶的情形来说,十分重要,对结音和弦又是以三度间音为三音的情形来说,尤其重要,这时在其他声部中先以流畅平稳的进行引用间音作为准备,使间音成为和弦三音时不致于感到突然、生硬。

这里有必要先举一个例子来加以说明,下例主旋律是五声音阶的,最后一个和弦用完整的徵和弦(主和弦),其所以不感到生硬便是因为下面声部在流畅平稳的进行中先引用了变宫音(徵和弦的三音),如果只是在弹完主旋律后突然来一个主和弦,便会感到变宫音突出而又生硬。

例166



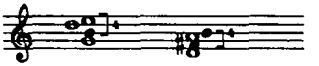
3. 综合调式性的声部处理。

4. 间音先作为下三度和弦的五音出现(作为五音比较自然),使成为和弦的三音时先有准备。这主要是指在徵和弦前面先用角和弦。

例167

5. 采用加六度和弦,加六度和弦本身就包含着五声音阶的基本特征(以后还会谈到)。而且和弦的三音上方有纯四度的支持。

例168



间音获得这种新的支持就显得比较自然。

6. 间音在琶音中出现,也能减少生硬感。

7. 以和弦外音临时改变垂直的音响效果,冲淡与风格不协调的感觉,这是一种微妙而重要的方法。

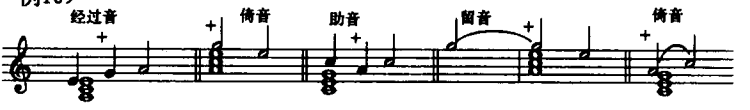
二、和弦外音:

在为五声音调特别是为民歌配和声时,要保持一音对一音。完全是和弦的进行,是很困难的。要善于应用和弦外音及更多样地掌握较复杂的旋律与和声的关系,是增强旋律的表现意义、丰富和声色彩及使和声节奏完整方面的非常重要的手法。

这里必须特别提起注意的是:在五声音调的旋律中,两个小三度是作为级进式的邻音来看待的。我们尽管为了获得丰满多彩的和声表现力而采用七声(甚至于更多),但这并不能也不应当贬低五声旋律独立的、完整的价值。因此我们在对待五声音调旋律与和声的关系这问题上,必然要以五声音阶为出发点,应用和弦外音时将小三度作为级进式的邻音这一特点考虑进去,

以便构成五声音阶式的和弦外音。

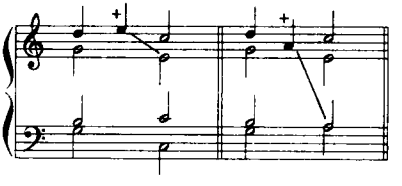
例169



较复杂的旋律与和声的关系，扩大了和弦外音的意义。和弦外音的发展形式(即复杂的和弦外音)可能有如下几种：

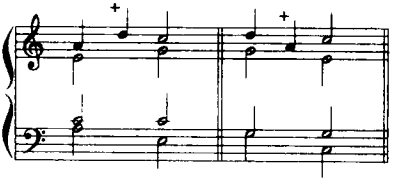
1. 先现和弦音。先现和弦音是先现音的发展：

例170



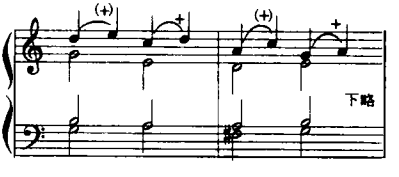
2. 先现邻音。好像是提前出现的倚音，在节奏上造成与和声节奏错综的感觉：

例171



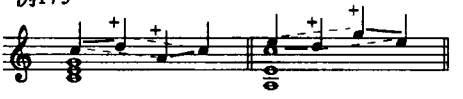
3. 附带邻音。像是没有返回的辅助音。上方附加的邻音比较有效果(有时它和先现和弦音一样)：

例172



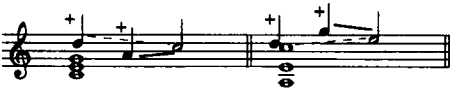
4. 双助音。即先后应用上下方(或下上方)助音,一个是实际进行,一个是隐伏进行:

例173



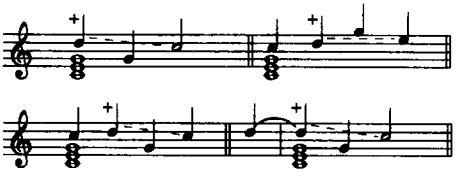
5. 双倚音。即先后应用上下方(或下上方)倚音:

例174



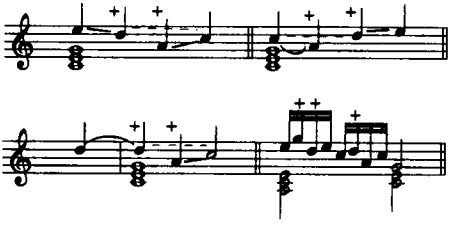
6. 和弦外音的装饰解决。在解决到相邻的和弦音前插入另一个和弦音,使解决成隐伏进行:

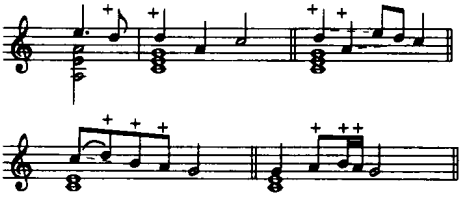
例175



7. 和弦外音的再装饰。即和弦外音的混合应用:在解决到相邻的和弦音前插入另一个和弦外音。如经过音加倚音、先现邻音,留音加先现邻音等;或和弦外音本身再被装饰,如和弦外音的先现,和弦外音的倚音、助音、附带邻音等。

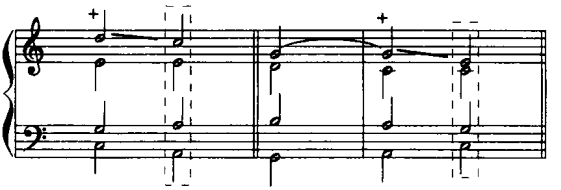
例176





8. 倚音、留音的跨越解决。和弦外音进行到应解决的和弦音时，和弦已改变而成为另一和弦的构成音。这种用法对和弦色彩的改变最突出，但也容易使和声进行模糊：

例177

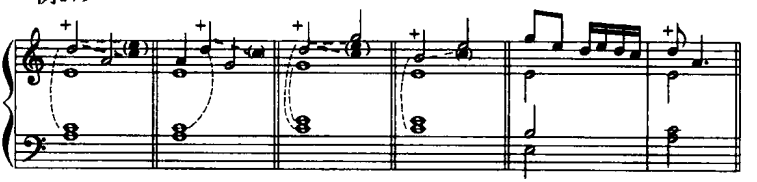


9. 和弦外音的“自由解决”，自由音。对于某个和弦的构成音来说，音阶中其他音都是它的邻音，和弦外音的基本特征就是和弦音的邻音（先现音例外），如果这个和弦外音不解决到与它相邻的和弦音，那么就会跳进到另外的和弦音去。如：

例178

这样的“自由解决”（暂且用这个名称吧），好像是把和弦外音“解决”到了另外的声部，或者像解决到了“泛音”：

例179



这未免太自由了些，而且事实上随便一个什么“自由音”都可以照这样来解释了（因为它总有一个相邻的和弦构成音在其他声部）。

但是这种旋律与和声的关系，在良好的声部安排的条件下，完全是旋律意义时，是可以采用的，在作品中已有应用。并且不能孤立地只看到一个和弦，也许在旋律中它还有其他意义（如隐伏声部，跨越解决等）及多方面的条件联系。

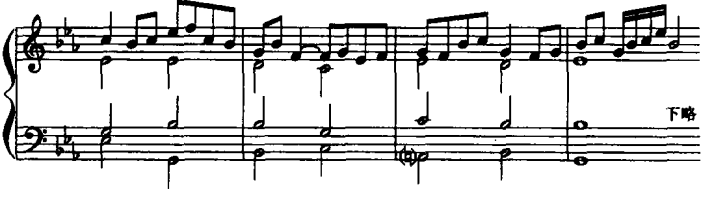
不过，这到底是自由音，应当很小心地处理，不要滥用。

显然，这些复杂的和弦外音，使我们获得了为旋律配置和声的广阔概念，提供更充分的可能性来考虑和声的种种问题，而不使和声对旋律起束缚作用，反过来也不致于局限在认为一个旋律只适于一种和声方法的狭隘圈子里，这点非常重要。

因此在保持鲜明的旋律性的前提下发展我们的多声部音乐，就必须扩大旋律与和声之间的关系的概念（和弦外音的基本意义本来就是突出旋律的表现性的）。

下例旋律与和声的关系便包含着复杂的和弦外音的处理：

例180



像这样的旋律如果是机械地处理和声的声部，不仅得不到良好的效果，而且写起来还困难重重。

多声部音乐的主调型写法和复调型写法不是绝对地划分开来的，区别它们的主要标志只是声部意义上程度的不同，就其基本性质来说，两者都是以和弦运动为内在联系的数个不同声部

的同时结合。复调写法的各声部都具有相对独立性，是两个以上不同旋律的同时结合发展，不消说这些声部的旋律都有其风格的统一性甚至是在同一个主题的基础上开展的；而主调型的写法，尽管在和声的声部（非主要的声部）旋律的意义较小甚至不是实际的声部而是断续的流动（如和声音型华彩中的声部进行），但是保持声部运动的流畅仍然是最基本的条件。作为和声衬托的声部当然是不需要它们有突出的旋律性，只要求以平稳的流动作用于和声效果。而在显著的声部之间也应注意保持良好的复调性关系，并注意音调的风格统一。因此对发展我们的多声部音乐，复调写法或复调性的声部处理有着特别重要的意义，只有这样，才能保证在多声部音乐发展中旋律在表现上的主导意义。因而扩大理解旋律与和声之间的关系对这一点也显得非常重要。

以和声的音型华彩作为主调的伴奏，保持和声的完整以及较为宽广的和声节奏，常常是必要的，这时也必须扩大旋律与和声之间的关系。

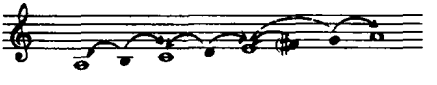
三、调式和声的功能关系：

调中心主和弦稳定的意义和在运动中其他各级不稳定的和弦对主和弦的倾向性和支持，构成了和声功能体系的逻辑基础。确立和声功能关系的依据有两方面。

一方面是在声部运动中不稳定音级对主和弦构成音的级进倾向。

现以羽调式为例，加以说明：

例181

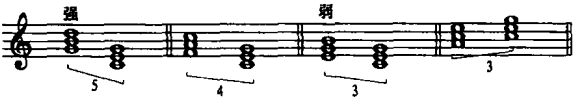


这种倾向在几个声部中同时存在，便造成了对主和弦强烈

的向心力,使调式逻辑得到发展。

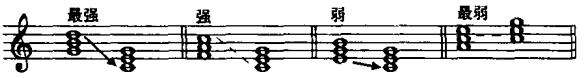
另一方面是取决于和弦连接中两个相邻和弦根音的音程关系。从音响效果上来说,和弦之间由于根音的音程度数的不同而在连接中具有不同的力度。力度也可理解成为和弦变换时节奏感的强弱。富于相互支持力的四度五度关系(纯音程)的和弦连接是强有力的,而三度关系则较柔和软弱:

例182



并且后一和弦根音的出现是否有新鲜感也对力度有所影响,如上例下四度的进行由于后一和弦的根音已在前一和弦中出现,也就不及下五度进行那样直接有力。同样,上三度的进行也更加软弱:

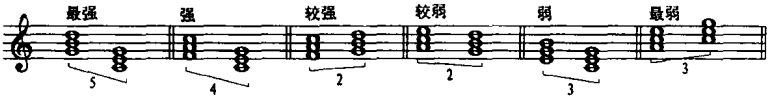
例183



下五度(或上四度)进行是最富于支持力的,前面和弦的根音是后一和弦的五音,使进行力度直接完满。

根音是二度关系的和弦的连接,由于两个和弦没有共同音,所以也是比较强的,特别是向上二度进行。但在根音进行上所产生的节奏感是不及四度五度关系强。

例184



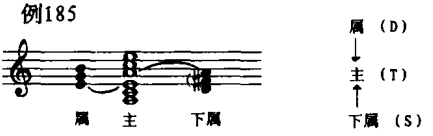
(当然,这是仅就两个和弦连接的基本音响效果来谈的,如果联

系到其他多种条件如和弦的低音位置、节奏价值、前后更多的和弦的影响等，这种力度的强弱就完全是可变的。）

这样，联系着调的逻辑来看就可理解到调中各和弦并非处于同等的地位。各和弦对主和弦具有强弱不同的倾向性，也就是说对主和弦有不同的从属关系和支持力，这时就可说调中各和弦有着不同的地位，不同的功能（包括主和弦的主功能在内）。按照这种观点来考虑和声运动的逻辑是最自然的，最基本的（这一问题在研究调式时已接触到，不过在和声上更加明确了）。

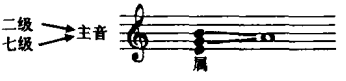
对主和弦最有支持力的是上五度的和弦，其次是下五度的和弦，我们通常把上五度的称为“属功能”（或“上属”），下五度的称“下属功能”，这两个对比的功能从不同的方向支持着主功能，起着巩固调中心的作用（而调式是由主和弦的性质决定的）：

例185



属→主，这不仅在根音关系上是直接有力的，而且在音调上也包括环绕着主音的上下方级进进行。即：

例186



（如果不是同时包括，至少也有一个是体现在音调中）。

所以属→主是典型的力度表现。

下属功能对主和弦则没有这种音调基础。

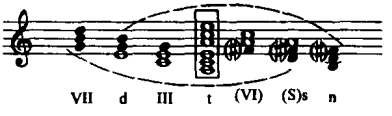
下属和弦对主和弦的支持总是比较间接的。

为了便于作记号以标明和弦的功能，现在通行的是以 T.

(t).D(d).S(s).来代表主、属、下属。T.D.S.是取自意文的主(Tonica),属(Dominanta),下属(Subdominanta)的开头一个字母,大、小写分别表明大和弦、小和弦。

T.D.S.是功能关系的代表,其他各音级上的和弦则在功能意义上又分别从属于三个和弦系中,扩大为主和声、属和声及下属和声。而按稳定意义来说,主和弦是最稳定的,因而其他不稳定音级的和弦主要是属于D系和S系。这些和弦与三个主要功能的代表和弦有两个共同音,分别处于主要三和弦的上方三度和下方三度。与主和弦共同音的联系越少甚至没有共同音,意味着不稳定性的增加。D系和弦都包含着对主音倾向性强的七级音,S系和弦都包含着对属音倾向性强的六级音,而二级和四级又是沟通D系和S系的共同音等等;这些在很多和声学教科书上都谈到过。

例187



另外,和弦的性质(大和弦或小和弦、协和和弦或不协和和弦、自然和弦或变化和弦以及和弦的不同形态等等)对和声的力度也很有影响,这里也不详加讨论了。

具有典型的功能体系意义的当然是大、小调制的和声,而大、小调(和声小调)其所以被确认为是具有代表性的两种典型调式,在欧洲音乐发展中也正是由于多声部音乐功能体系发展规范化的结果。

功能体系不只是在大、小调中才有,它既然是依据环绕主音(主和弦构成音)的音调基础及客观的音响力度现象而结合调的逻辑所形成的体系,就带有普遍的共同性,存在于任何调式中。

但是，音乐不是数学，不是单以物理根据来发展的。和声的运动必须服从于调式的规律（在这个基础上和声反过来使调式规律更趋于完整），调式的和声正是以它鲜明的色彩性而区别于具有典型功能体系的大、小调和声的，所以调式和声中虽然仍应以基于力度的功能关系为基本原则，但同时却又需要依靠功能性的减弱来增强调式的色彩性。

研究调式和声时，必须在观念上弄清楚这些问题，才不致于硬搬硬套。当然，这样就对我们提出了更高的要求，要求从表现意义、从音响色彩及力度、从风格上来掌握多声部结合中的各种效果，不是简单化的从概念出发来解决调式和声问题。

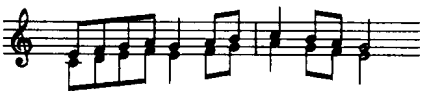
四、五声式平行声部及五声性模仿：

多声部音乐的声部结合关系是多种多样的。譬如，从结构意义上来看，便有陪衬的声部关系（包括润饰和分声部的支声写法及带伴奏的主调写法）、对比的声部关系、模仿的声部关系；从时间上来看，有同时流动及交替流动（交替流动是复调写法的重要特征）；从声部结合的动向上来看，有反向进行、斜向进行、同向进行、平行进行；从音程上来看，有协和音程及不协和音程；等等。

需要注意的是：五声式平行声部及五声性模仿问题。

欧洲音乐中惯用平行三度或平行六度的附加声部的写法，特别是音响比较丰满紧凑的平行三度用得更多，这是以七声音阶级进音调为基础所产生的平行声部：

例188

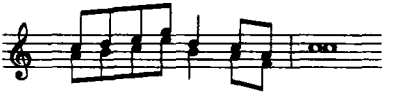


对于五声音阶旋律，这种在音程度数上等距的平行进行是不适合的（如从音程性质来讲，这种平行并非真正等距，它总是

大小音程参杂出现的)。

像下例的平行声部的处理,是很不恰当的:

例189

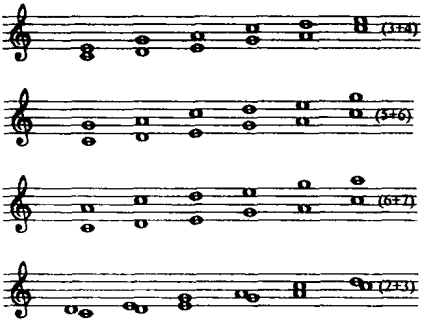


然而这种情况还不时地存在于缺乏经验的作曲者的作品中。

五声音阶的平行声部,特别是附加声部应当按照五声的特点来处理。

五声音阶式的平行声部的可能性如下:

例190



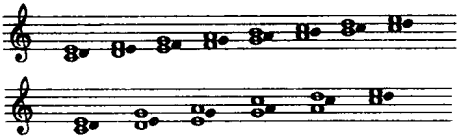
第一种是大三度和纯四度的平行,第二种是纯五度和小六度的平行,第三种是大六度和小七度的平行,第四种是大二度和小三度的平行。

很显然第一二两种是协和音程的平行,效果较好,而下面两种则不适于作为平行声部的基本手法,因为它们主要突出的是不协和音程(最差的是七度,而二度与三度的交替出现因密度较小,还可得到一种色彩性的平行效果)。

效果最好的是四度和三度交替的平行。它比五度平行更集

中，音响较丰满。在观念上我们可以比拟它为“五声音阶式”的平行“三度”。它同七声音阶级进式的平行三度在意义上是相似的，而且它们都是隔一个音平行：

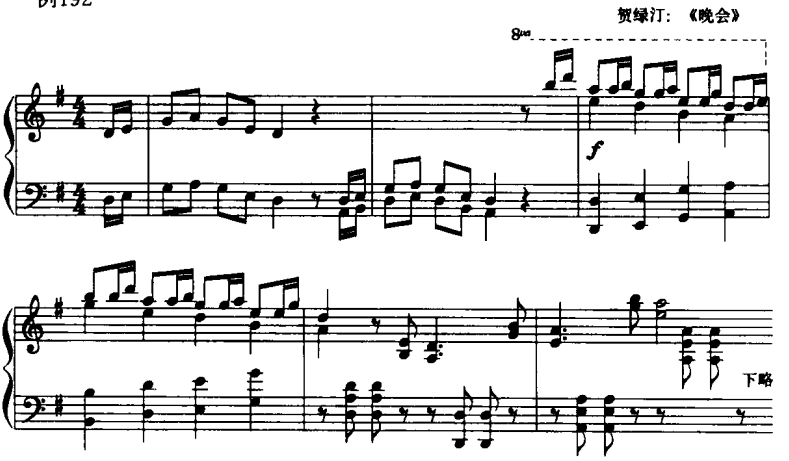
例191



民间音乐中的平行四度是屡见不鲜的，在我们的作品中也常用四度平行的附加声部，有时甚至大三度都不出现：

例192

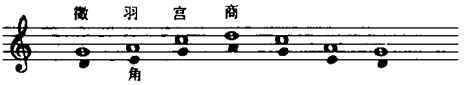
贺绿汀：《晚会》



在主调的下方附加平行声部是最自然的。

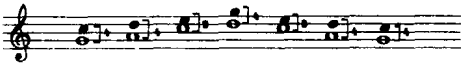
对不出现“角”音的旋律，可通过下方附加平行四度，在下方声部补充“角”音进来，使调的印象更加完整：

例193



加在上方就需交替用三度：

例194



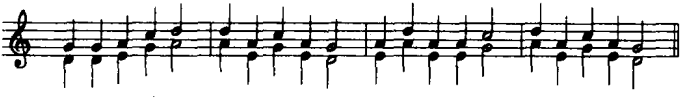
如果在上方完全用平行四度，那就离开本宫音阶了：

例195

所以加在下方的平行四度，有时还能产生补充确定调式的作用(参看例 387)。

但是在较长时间内不出现其他音程而一直是平行四度附加声部，则会造成双重调性的感觉(尽管像上面那种仍然包括在五声之内的平行也不能完全避免这种感觉)。

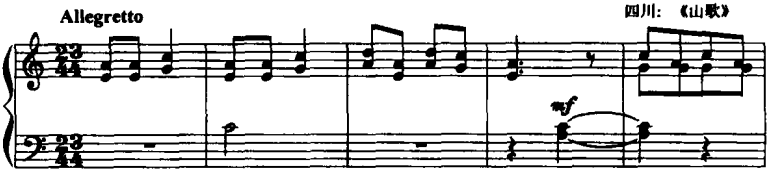
例196

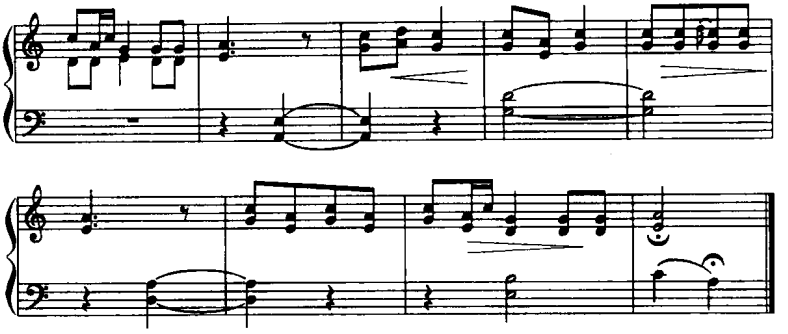


这听起来好像是相距四度的两个徵调式的平行("G 徵"和"D 徵")。

因此在适当的地方，声部关系稍加改变和以其他的声部来补充本调和弦的功能印象，常常是必要的。

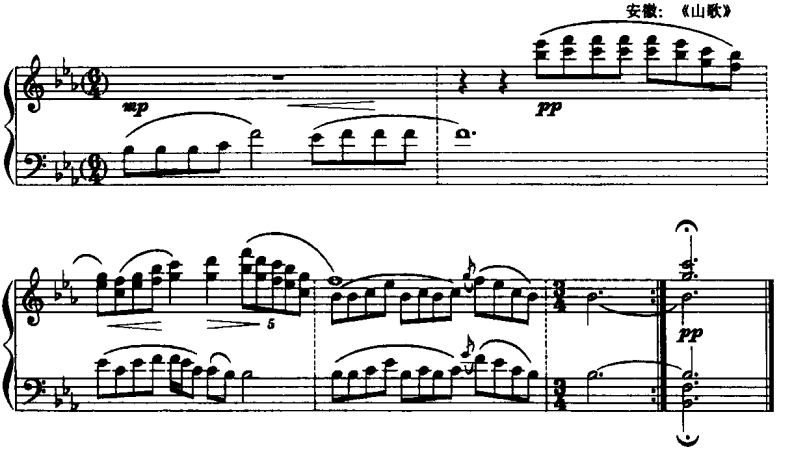
例197





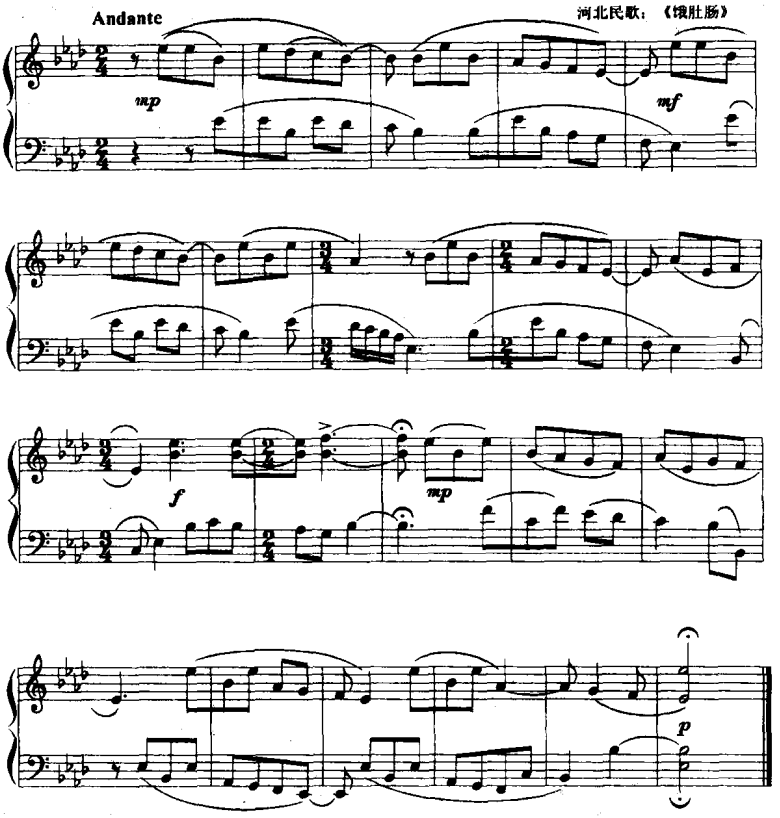
平行四度尤其用在高音区效果很好：

例198



这并不是说凡是平行声部就统统应当用四度和三度交替的平行或五度和六度交替的平行。在合乎应用七声的原则下构成三度或六度的平行不是没有可能的，而且得到的效果也是良好的，下例两个声部的关系是模仿复调，构成三度平行或六度平行的地方很多，这是首先取决于主旋律中装饰性间音有很强的表现性（基本上是旋律向下流动时滑过的间音）。

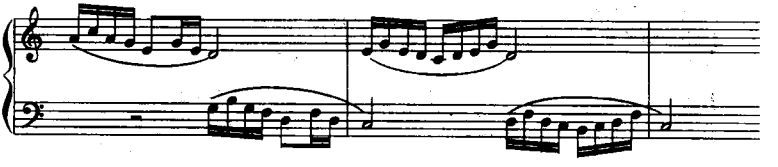
例199



声部的模仿除像上例这种七声意义较大的情形外，如果是五声的旋律，就必须在模仿声部体现出五声音阶音调的特点（即使像上例这样情况，也不能在没有转调或综合调式性的条件下就停顿在“变”或“变宫”音上）。

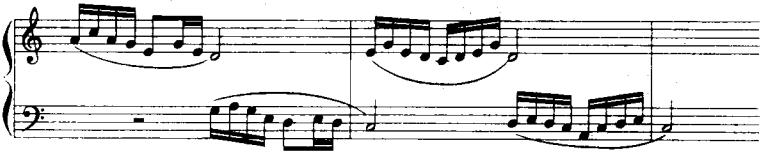
非八度（或非同度）的模仿对于五声音调来说，不能机械地按音程度数移高或移低。如果像下例这样来模仿是不协调的：

例200



按照五声的特点应当把上例改为：

例201

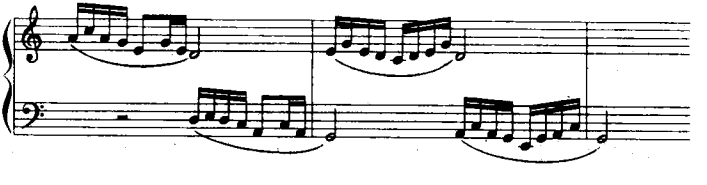


这种五声性的模仿有人或者会说它是“自由”的模仿，但按照五声音阶的原则来说，它却是严格的模仿。

结合五声的阶名来表明起应句的音程关系，上例是下方九度的羽徵模仿。

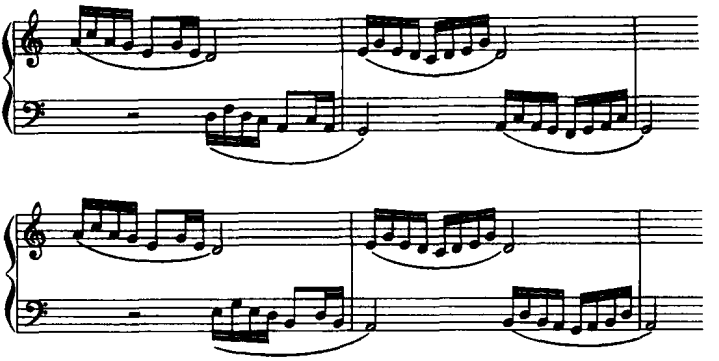
纯四五度的模仿，除了可用五声模仿外，也可用综合调式性模仿。

例202



综合调式性模仿则可构成严格的移位和应：

例203

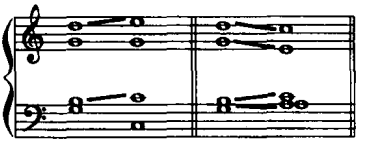


应当说,在效果上这样的模仿已超出了综合调式的意义,而进入“调性重叠”的范畴。

五、为适应五声特点的和弦连接及和弦:

我们知道,和弦连接的最基本的原则是,除根音进行外,其他声部均进行到下一和弦的邻近音:

例204



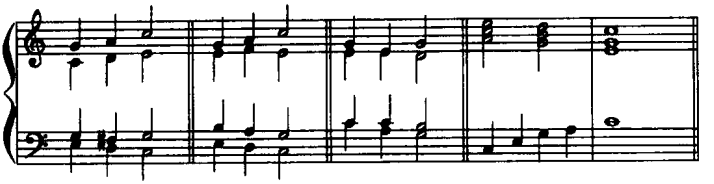
这是以最富于表现力的歌唱性旋律由平滑进行而构成所决定的。

其所以不整个作平行连接避免平行五度及八度,是为了保持各声部一定的独立性及声部之间紧张度的平衡。

我们应当承认这一基本原则的重要性,但是由于五声旋律的声部关系和七声的是有区别的,在五声旋律中平行五度反而有良好的效果,所以我们不必避免平行五度的应用和在相邻和

弦的连接中采用平行和弦的连接(八度重复平行,如果不是为了加强声部,当然仍须避免):

例205

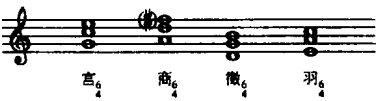


平行和弦采用音响集中的密集位置,效果较好。

这样的声部处理及和弦连接不仅能和五声音调相适应而且有助于调式色彩的增强。

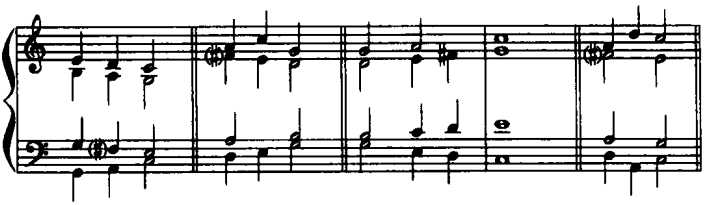
由于音调基础不同,调式和声中三和弦的第二转位不能完全视为不稳定的因素,在结构内可以较自由应用,这是因为调式和声中不需要过多地强调力度意义,因此和弦的第二转位已失去了它作为相对不稳定的对比条件,而且这时第二转位和弦也具有突出色彩的作用,低音和上方声部构成的四度对于五声音调是协调的。主要是用宫、商、徵、羽和弦的第二转位:

例206



但进行到后一和弦,声部流动应保持平稳:

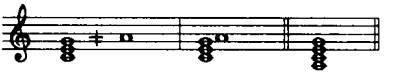
例207



和弦的发展形式上，七和弦、九和弦及某些特别形式的和弦都有可以采用，但也必须注意调式特点。

值得注意的是小七和弦及“加六度和弦”（主要是大三和弦加大六度）对五声音调的风格有很大的适应性，因为他们本身即有着五声音阶的重要特征，但不能把加六度和弦统统看成是小七和弦的转位形式，他们在功能意义上是不相同的。

例208

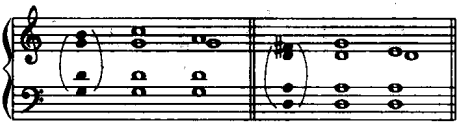


加六度音是在和弦功能上附加的色彩音。

六、五声式和弦

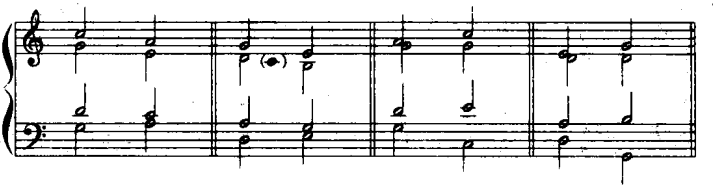
另一值得注意的问题是：我们可以在基本和声中有条件地采用非三度叠置的“五声式和弦”，由于以“间音”为三音的和弦与五声音调容易产生不协调，应注意“间音”的处理问题。前面已谈到多种处理方法，此外，还可运用代替音的方法来扩大旋律与和声的结合关系。如：以宫音或羽音代替变宫音可构成徵音上的五声式和弦，以徵音或角音代替变徵音或清角音可构成商音上的五声式和弦。

例209



在良好的条件下，用这种五声式和弦是很有效的。

例210



所谓良好的条件，是指流利自然的声部进行，以及尽可能使声部进行清楚平衡的声部结合关系。在声部安排上突出四五度的叠置，密集排列，声部动向关系突出反向（在反向的关系中将二度音程碰在一起也是有效的），将邻音级进式的小三度进行放在高音部（中间声部有这样的进行时在高音部必须同时有）。以四音代替三音的向下进行，以二音代替三音的向上进行，这些都是应用这种和弦时的重要原则。但除了这些以外，还要注意如何进入这种五声式的和弦，声部处理不仅要平滑，而且要合乎趋势。

这样的音结合当然不是独立的和弦，甚至可说只是临时和音。不过由于它们在排列上按照上面所说的原则构成一定的形态（有限的形态），所以还是可以称它们为五声式和弦的。当它们和调中的功能相结合时，仍然是意义明确的。

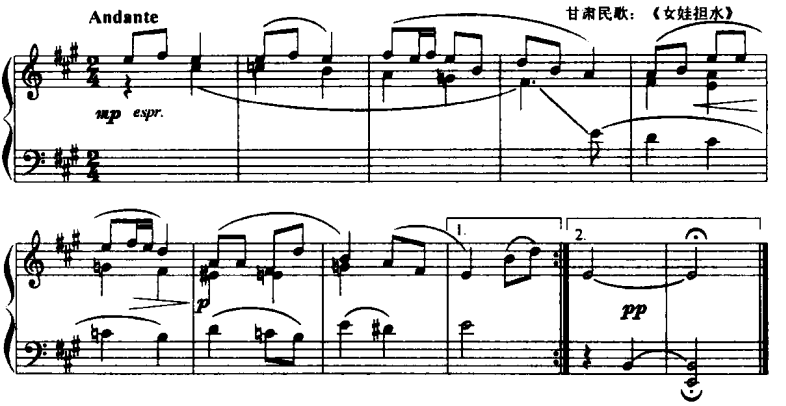
引用这样的和弦，并不就是所谓四五度和声，因为我们不是把它们作为基本因素来应用的（四五度和声另外有它自己的原则）。

七、变化半音的运用问题

在平滑进行的原则下，和声的声部出现半音音调完全是可能而且有时还很必要，对风格的理解不应是狭隘的（如果是狭隘的理解，那为民歌加上多声部的本身就已经破坏了风格），为着表现上的需要，有时不应局限于自然体系之内，在处理显著声部间的关系时，最纯粹的当然是音调的完全一致或基本上统一，但在平滑进行中引用变化半音，出现变化和弦来和旋律相结合，是不会从根本上破坏风格的，相反地可以丰富和声的色彩及力度上的变化和发展，使表现性多样化。但问题并不如此简单，怎样应用得恰当，除首先取决于内容的需要外，在技术上仍然是要非常小心地处理，最主要的是在节奏价值较显著的地方及停顿呼吸处不要突出这些变化音。对于这个问题往往是仁者见仁、智者见智，也许有人不习惯，但如果不是为加变化音而加变化音，

而的确有助于内容的体现，是可以被接受的。

例211



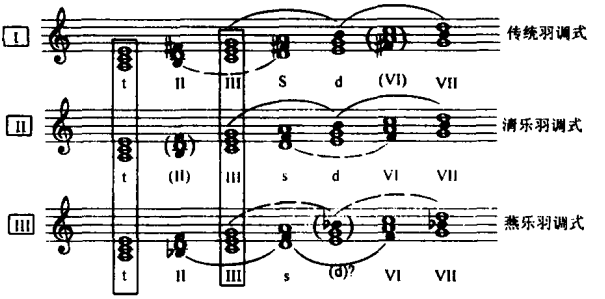
半音音调是以它特有的尖锐性和不稳定性作用于紧张的、错综不安的、期待的、戏剧性等的情绪表现，上例下行的半音变化（不全是半音连续）显然对乐曲内容作了重要的补充，帮助刻画媳妇受折磨的无告的忧伤情感，若单靠自然体系有时是不够的。上例当然不是什么典型的例子，构思体现得也不充分。但我是想举例来说明应用变化半音的可能性，不能一概拒绝在我们的调式和声中运用变化半音及变和弦的手法。

第十二章

羽调式和声

我所以从羽调式和声开始谈起，是因为羽调式的和声最容易着手。结合功能关系的观点来看，可从羽调式音阶的和弦构成中看出它的功能关系和各音级上的和弦构成情况（即间音在和弦构成中的情况）之间没有很大的矛盾：

例212



三种类型的羽调式主和弦及 III 级和弦（宫和弦）都是可以肯定应用的，III 级是属和声性质的，特别是第一转位以属音放于低声部时，完全可以代替属和弦功能。I II 类属和弦的五音是“间音”，出现比较自然（即使不出现也不会影响和弦的性质）。属功能性的 VII 级和弦虽然是以“间音”为三音，但由于“变宫音”已在角和弦（属和弦）中作为五音很自然的在应用，便使 VII 级和弦的出现也很协调，这样 I II 类羽调式的属和声组各和弦都可自由应用。III 类的角音上的和弦是减三和弦，不

独立应用。

主和弦下方的支持力，在羽调式中也较完善，虽然下属和弦的三音是“间音”（变徵音或清角音），但处理起来是比较容易的，$\boxed{\text{I}}$ $\boxed{\text{II}}$类建立在“间音”上的 II 级和弦，也可将主音加上成为 II^7，特别是第一转位 II^6_5，II^6_5在羽调式中不仅有着把下属音放在低声部而代替下属的意义，并且是把五声音阶音（商音）放在低声部。

所以总的讲来羽调式有较完备的和声功能，它和自然小调有很大的共同点（特别是$\boxed{\text{II}}$类）。

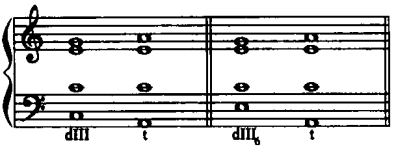
研究调式时，我们已经强调过决不能单纯地从音阶比较来分析调式，现在研究它们的和声问题时更为明显，不能把$\boxed{\text{I}}$类传统羽调看成是多利亚，把$\boxed{\text{II}}$类清羽调完全和爱奥里亚等同起来，更不可把$\boxed{\text{III}}$类燕羽调看作是弗利几亚。

因间音的不同而形成的三种不同色彩的类型，在加上和声以后更为突出。

下面将谈到羽调式基本和声语汇的探索，为了便于说明问题，以下主要是通过四部和声来加以说明（四部写作是最基本的和声写法，四部是根据人声音域的自然区分而构成的，而且能保持和弦连接中的声部平衡及和弦音响的平衡丰满）。

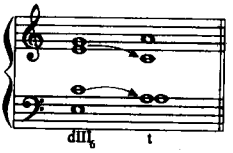
在羽调式的基本和声语汇中，$\boxed{\text{I}}$、$\boxed{\text{II}}$、$\boxed{\text{III}}$类所共有的 III →t 是最自然而又具有典型力度表现的 d→t 作用。

例213



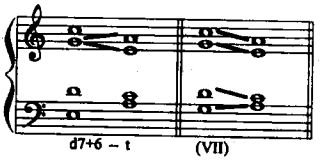
如果加上声部的运动所产生的节奏感，d→t 的功能意义更为显著。

例214



$\boxed{\text{I}}$、$\boxed{\text{II}}$、$\boxed{\text{III}}$类所共有的，还有 d^{7+6}→t 及五声音阶式的 VII→t：

例215

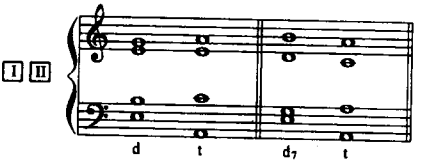


（VII 级音到主音或属音都可，到主音便省去主和弦的五音）

以上两种和声连续都没有用“间音”，对五声羽调来说是最自然不过了。

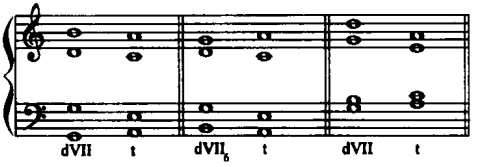
$\boxed{\text{I}}$ $\boxed{\text{II}}$类的 d→t 相同，在力度上虽不及和声小调的 D→t 那样强，但调式色彩与功能的结合非常清楚：

例216



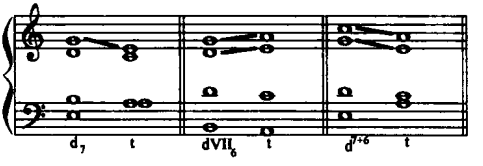
属功能 VII 级和弦到主和弦也是有力的：

例217



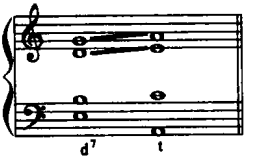
小七度 VII 级音的下行及在和弦连接中上方声部构成平行四度(平行五度稍差)在调式和声中是很有特色的,当然,使它和低声部构成反向则效果是最好的:

例218



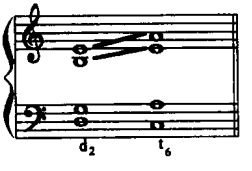
d^7 的七度音在平行四度中的可以上行(这就不能单纯依据不协和音需要按照一定下行的进行求得解决这种观点来解释了),这种进行有良好的效果:

例219



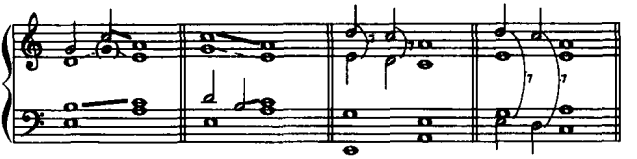
$d_2 \rightarrow t_6$ 时,在构成平行四度进行的条件下,下方的声部从"变宫"跳进到"角"音也因平行四度而使音响显得柔和:

例220



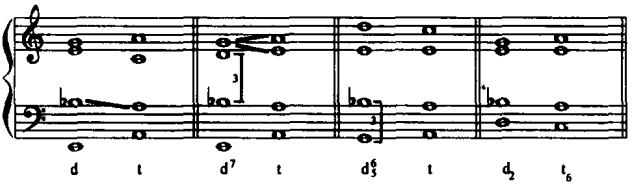
d^{7+6}→t 时，可能发生如下例的“变宫→宫”与上方声部的“宫→羽”构成较紧张的音响，但这却很合乎逻辑，“宫→羽”是旋律的意义，而“变宫→宫”则是和声运动的意义。但是如果两个音同时响出那是生硬尖锐的，最好是先后出现，而且有平行四度的声部（当然“变宫”及“宫”音在这种进行中必然是相距八度以外的）。另外并可发生平行七度。

例221



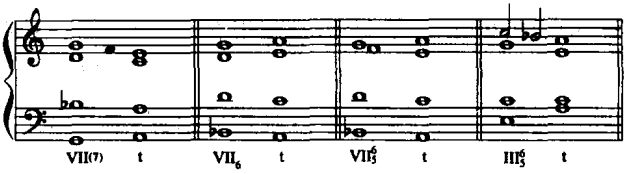
燕羽调是少有的，但它的 d→t 却有特殊的色彩，由于减五度的关系，而使属和弦（减三和弦是不自然的非独立和弦）具有不自然的、变形的特点，音响是尖锐的，如果能出现和弦的七度音，使减五度音程得到缓和，效果就稍好一点（但最好还是不将减五度发生在外声部）；或者也可用转位，使增减音程不发生在低声部与上方声部之间。“闰”音的进行倾向很自然地是到“羽”，这和调式音调中所谓“奉”羽是一致的：

例222



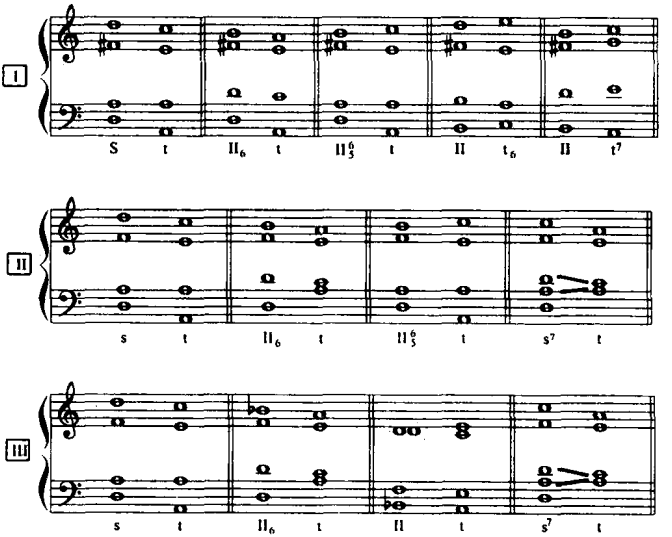
但用 $VII^{(7)}$，VII_6，VII^6_5 及 III^6_5→t，都有较柔和的效果：

例223



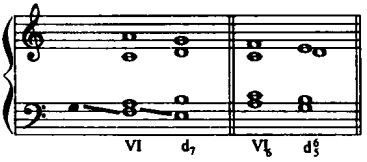
下属系和弦色彩的不同，对三种类型的羽调的确定有很大的意义。在传统羽调中，下属包含有“变徵”音，下属是大和弦。第二种类型的下属含有“清角”音，是小和弦，而第三类的下属除了和 II 相同的以外，还有包含“闰”音的 II 级而成为这一类型的特殊色彩：

例224



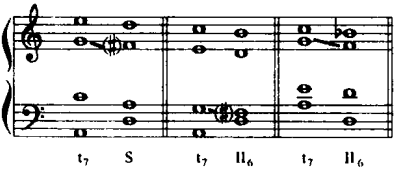
II、III 的 VI 级和弦可能在合乎装饰性原则的进行中出现（I 的 VI 级是减三和弦，不用）。

例225



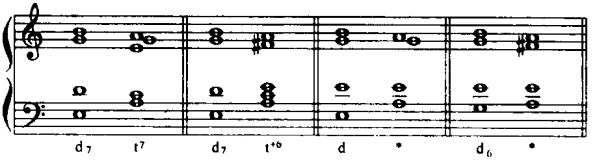
主七和弦是小七和弦，有着柔和的色彩。用在下属前面并能获得良好的声部进行，使下属的间音在平滑进行中出现：

例226



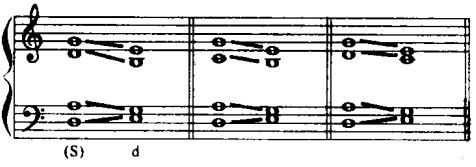
主七和弦甚至可作为结束和弦，而具有附加七度的色彩性意义，附加大六度也是突出色彩的。有附加音的和弦应保持音响的丰满集中，各和弦音均不宜省略。即使要省略也不宜省去五音，而相反地却是省去三音，以便突出嵌入的色彩音：

例227



d 前可用五声音阶式的 s，但要注意声部安排。

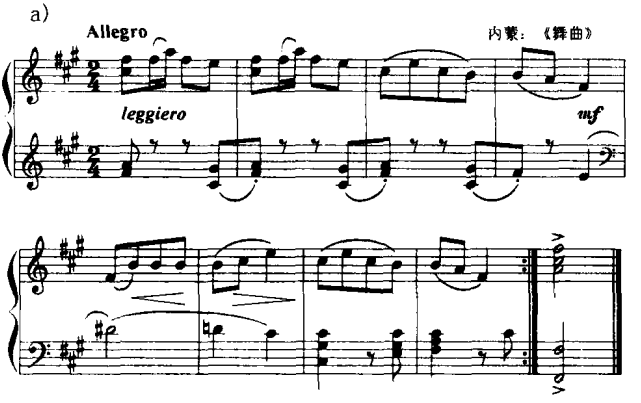
例228



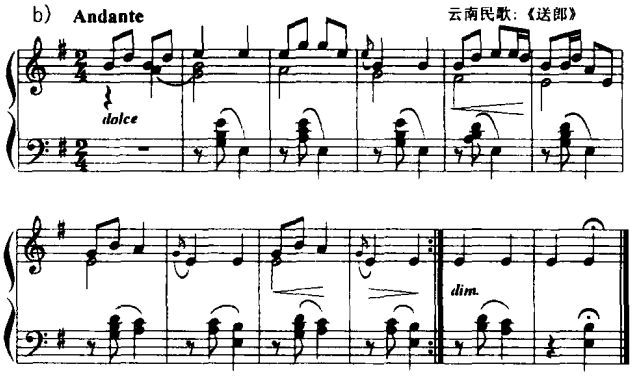
我们已经知道,羽调式有和地域性有关的强调五级或强调四级的两种情况。在和声中适应这种情况即形成 d→t、S(s)→t 两种不同支持关系,产生不同的 d 色彩。

例229

a)



b)



上面是不同支持关系的两个例子。很显然,d→t 和 s→t 除了色彩上有所区别外,它们还存在着力度上的区别,在表现上有强烈要求时,d→t 是更适合的。

所以采用 d→t 或者 s→t,并不能作为一个固定的概念来对

待，在这种特点并不很明显的旋律中也有可能两种情况都适用。或者相反，虽然旋律已有明显的暗示，而和声可作不同的处理。

下面是按基本的和声方法，用四声部写作来举例的：

I d→t 型及 s→t 型

例230

a)

Andante

河北民歌：《绣窗帘》

mp

s d III$_6$ d$_2$ t$_6$ (s) d

s t$_2$ S$_6$ d t

b) Adagio

云南民歌：《送郎》

p

t S d$_6$ (t$^6_4$) d$_2$

t$^6_5$ S t VII$_6$ t$_6$ t$^4_3$ S t

这里采取一般的将主调放在高音部，下方三部为和声声部

(在作品中主旋律当然不一定放在高音部)。

写的步骤,当然应考虑到表现性,虽然不可能在短短几小节中充分体现,但基本情调仍应表现出来,并以此作为写作的依据。上两例都是民间的情歌,《绣窗帘》是思念的情绪,《送郎》则表达了别离时的感情,这在主旋律中便已有所表明。这两者都同样决定了和声的节奏不应当是快速变化的(和弦变化的频率及跳跃感都不能太强)。《绣窗帘》在 Andante 速度中展示,声部旋律中比较带有激情的因素。而《送郎》的和声声部则结合 Adagio 速度,一开始便造成一种期待的不安的情绪,变徵音对陪衬声部的表现性及和声色彩都起着较大的作用,第二句随着和声密度及推动力的增强,对主调构思的发展作了补充,低音部在第二句才加进来,它对乐思的展开也起了作用,并且配合了音量上的要求等等。我想尽管这样的处理不一定完善,而且也不一定只有这样一种表现法,但是这样的考虑却是非常必要的,哪怕是只作几小节习题,目的也不应是仅只为了练习。音乐创作中任何一种表现因素都不是孤立的。多声部写作中应用和弦,考虑和声的发展更不是孤立的一种手法。离开了总的构思,一切手法都将失去依据,所以我们至少应把这看作是多声部构思的创作练习。

低音是重要的显著的和声声部,一方面它是和声基础,另一方面又有一定的旋律性,因此须先写低声部,和声发展及声部旋律两方面应同时结合考虑,特别是旋律上的考虑(表现意义及调式音调)。流畅动听的、有表现力的低声部旋律是保证整个多声部良好发展的基本条件。

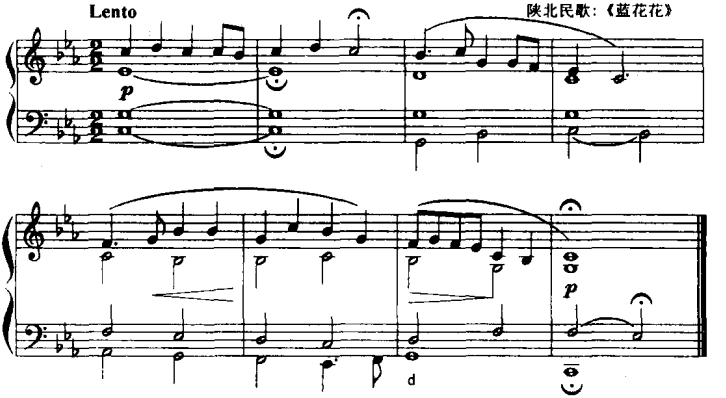
中间声部在这里主要是和声衬托,不需要处处显出它的旋律意义,平稳的、简单的声部流动经常是必要的(除非在构思上需要中间某一声部作补充发挥),中间声部的跳越进行或节奏上的交错,必然会突出表现意义。因而这些都绝不只是个技术问

题，像《绣窗帘》第五、六小节第三声部的跳动对激情的展示便起了作用(在技术处理上它是可以作平滑进行的)。

现在再举 II d→t 型及 s→t 型羽调式的例子。

前面已经说过，强调四级和强调五级的两种情形，不应仅从色彩来考虑，而还得注意它们在力度上的意义。

例231

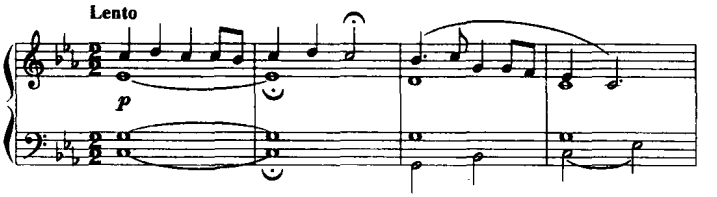


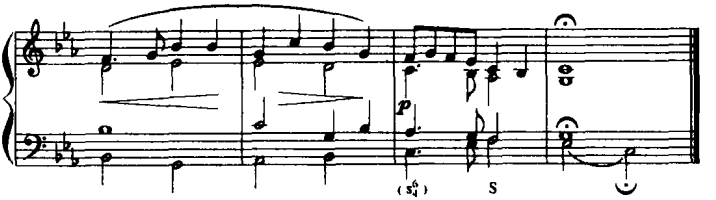
上面以《蓝花花》为例，在终止语汇中用 s→t 和 d→t 都是可以的，但这不仅有不同的色彩，而且在表现上还有不同的作用。

这是带有叙述的性质，写法很简单：头两小节在延续和弦的衬托下把旋律的诉说性质更为突出。

和下面强调 s 作用的处理比较起来，上例是比较更富于展开性的。

例232

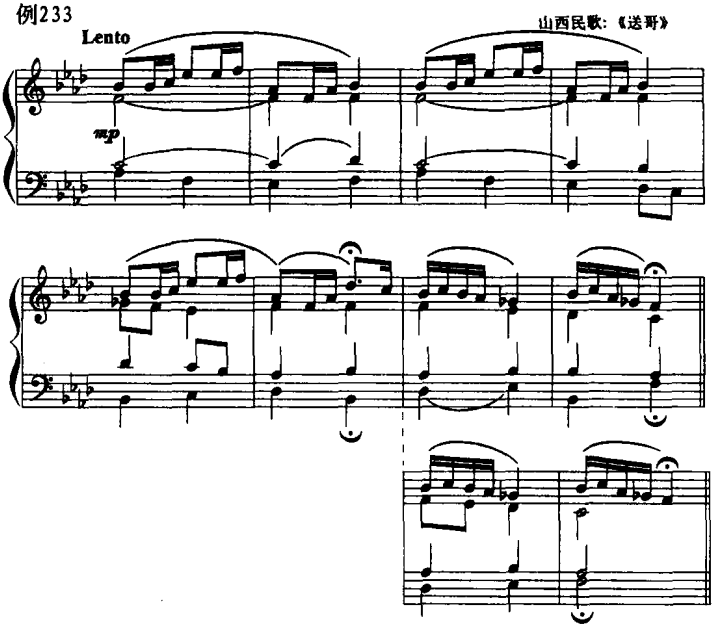




这里较突出的是色调的变化，尽管这里的声部流动比上例要大，但总的却不及上例有力（当然还要看到声部关系及和弦紧张度的作用）。

两例的结束都同样造成余意未尽的感觉，第一例较强烈。

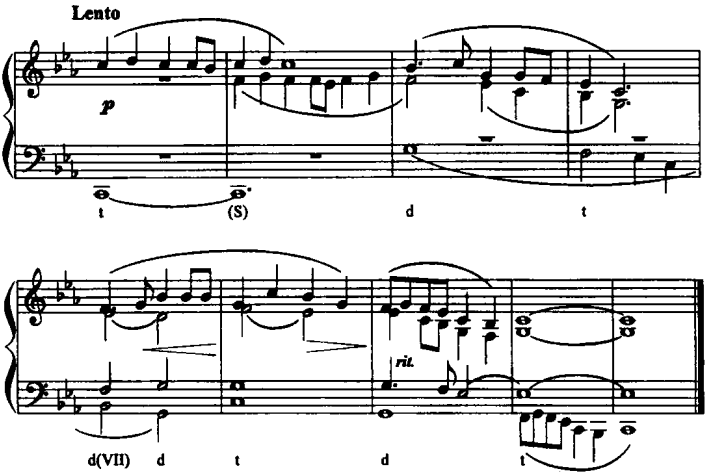
III燕羽调是少见的，下面一个例子甚为勉强，终止用 s→t 或 dVII→t（五、六小节旋律中有暂转调意义，和声仍只强调它的下属意义）。



这种羽调是不能叫做弗利几亚调式的，这从和声上看来更加明显。

在基本和声中如使五声音阶式的平行四度与三度交替，并善于利用和弦外音相结合，我们就能做到突出四度结构和声的色彩，这对表现上的影响也很大。如下面虽仍以《蓝花花》为例，所得到的结果却和前面两种大不相同：

例234



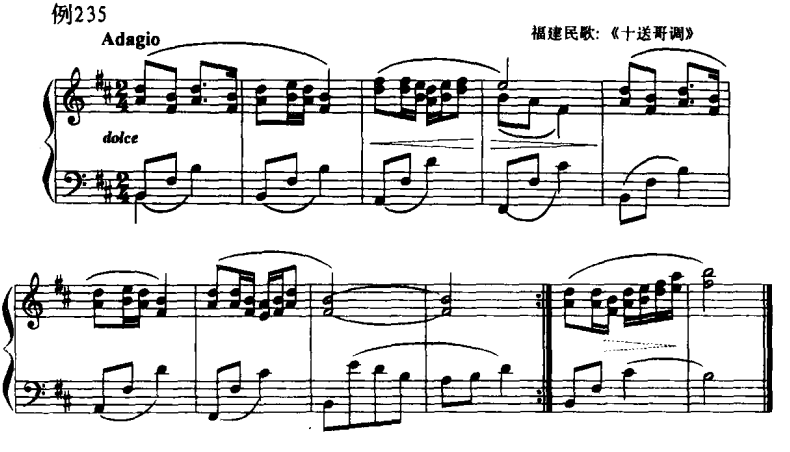
这里对交替流动的声部关系上的布局考虑得较多一些（但还不是完全按照交替流动的原则来考虑的）。第二声部的进入是低五度的模仿应答，结束时的低八度呼应与主调叠置衔接。其他还有一些模仿呼应。和声声部的旋律除第三部稍次要外，都注意到音调的统一性和曲调的表现性。模仿的交替流动造成一种错综复杂的效果，对形象的发展能够有较复杂的刻画（针对前面两个《蓝花花》例而言）。值得注意的是这样的声部关系及其发展是在和声节奏更宽广、和弦支柱更典

型的条件下进行的，这时和声的色调发展已居于次要地位（此例和弦基本上只用了主属），但是由和弦外音所造成的和弦色彩的改变却较突出，这里我是在强的节奏位置上尽量构成四五度叠置的音响，通过它们的不协和及新的色彩对错综的心理描写是起作用的。

有附加平行声部的谱例前一章已举过一首四川山歌，这里需提一下的是，这最适用于带和声音型华彩的伴奏型的主调写法或交替流动的复调写法。然而对合唱式的主调写法就不太适宜，因为这使其余的声部将受到限制而不容易得到良好效果，而且也不必要在合唱式主调写法中整个地采用附加平行声部。

下例是带伴奏型的主调写法，主调下面加平行声部。

例235



只有五声的旋律而用不同类型的七声来配和声是完全可能的。当然，除了色彩差别外，我们更可考虑它们在表现上的不同，如前面例 229 及 230 中举过两次的云南民歌《送郎》，它们便是用不同的七声来配的。或者将三种类型混合使用，毫无疑问，这将会大大丰富和声色彩变化的意义和表现力。

例236

云南民歌：《小河淌水》

想起我的阿哥在深山。

哥像月亮天上走，天上走！

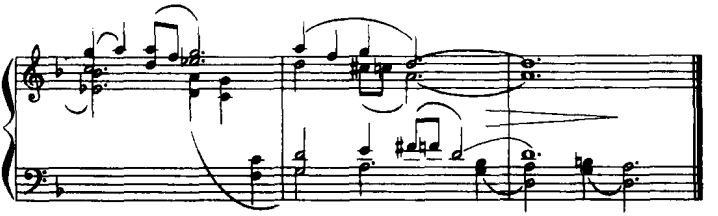
前一章已谈到，应用半音音调不是没有可能的，甚至大量引用变音和弦也是可能的，只要不是以用变音为目的，而是为了乐思发展的需要，就可以大胆地用（当然，在处理上要特别注意声部的平滑进行）。有些戏剧性、悲怆性强的作品中，这种运用是不可避免的，在这时如果局限于自然体系，将会使表现力受到削弱，内容刻画不深刻。

例237

福建民歌：《苦调》

Adagio

mp espr.



这里和声声部中变化音(包括混合使用的间音)在表现上所起的作用是无须多讲的,但除了包含半音音调的声部外,我还特别注意了垂直的和声音响,避免生硬的出现变和弦。

关于导音的问题,一般讲导音是指距主音下方半音的音级,它是属和弦的三音。导音作用的根据一方面是由于半音音调由下方到主音特别富于推动力,另一方面是由于大属和弦以它自然丰满的音响增强向心力的趋势,最富于力的表现的便是大属和弦到主和弦。这原是仅就和弦连接而言的客观音响,因而强调力度意义的和声中,包含小属和弦的调式也常加上导音而引用大属和弦,它意味着功能作用的加强,这当然以和声小调为最典型(它也正是这种要求的产物)。在调式和声中这是能结合应用的,但绝不可以无目的地随便应用,用时也须从力度及色彩两方面来考虑(或突出某一方面,或同时结合)。羽调式和声中出现升七级,不仅有着"导音"的和半音音调的意义,使和声的内在力度增强,而且在和自然七级的对比之下还有色彩意义(因为我们不是整个升高成为和声小调),这也正如在和声小调中下行旋律出现还原七级(自然七级),不仅有旋律意义和新的功能意义,而且还有色彩变化的作用。

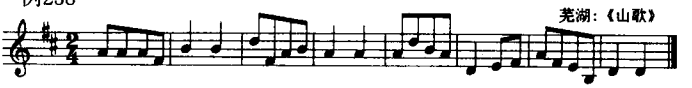
第十三章

宫调式和声

在所有调式构成中，宫调（大调）是最明朗的，它的主三和弦合乎泛音列，和弦音的同时响出和自然泛音列完全吻合，因此听起来响亮丰满，即使没有和声，在旋律中也存在着这种隐伏的大主和弦的感觉。

例238

芜湖：《山歌》

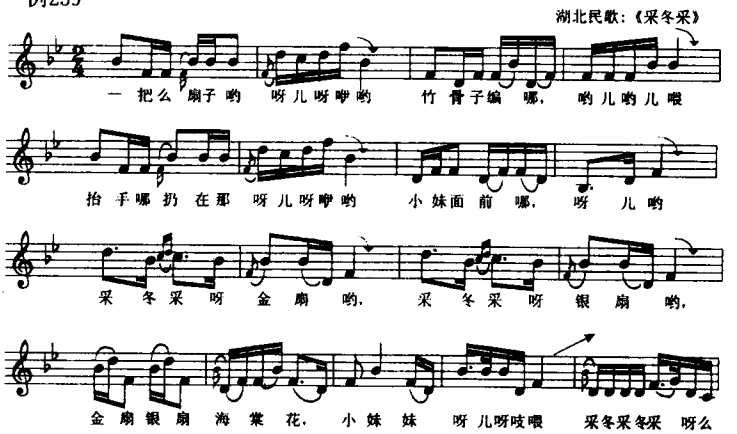


因而整个曲调也是明快的。

汉族民歌中宫调式也有以主三和弦音为旋律构成基础的例子。如：

例239

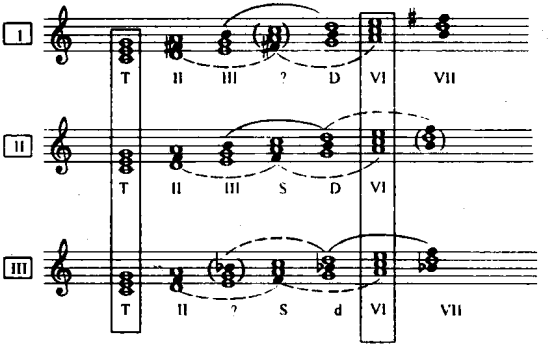
湖北民歌：《采冬采》



宫调式的和弦构成中，主和弦和具有主功能意义的 VI 级（羽和弦）都是五声音阶音，其他的和弦都包括了“间音”。

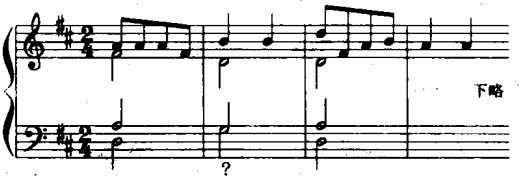
宫调式和弦与调式音阶的关系如下：

例240



I 类宫调式的“S”是不能成立的，因为它不是主和弦的下方纯五度，而且它本身又是减三和弦。而建立在“变”音上的下属和弦（II III 类）似乎仅仅是假设性的存在，在以五声为骨干的宫调式中，应用它需要有一定的条件，如果生硬的加上这下方的支持力，便会显得很不自然：

例241

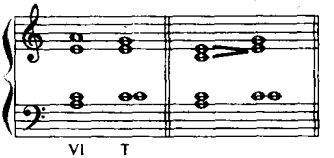


宫调式的和声，比羽调较难的还表现在属和弦及下属性质

的 II 级和弦的三音都是“间音”。

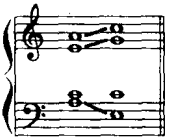
在基本的语汇中，只有“VI ⇄ T”与五声没有矛盾：

例242



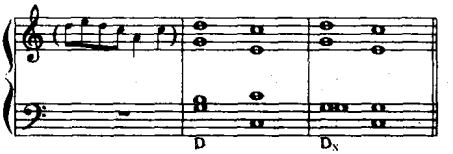
但是力度很弱（特别是平行连接更弱），即使加上声部的跳跃，和声的节奏感也是不强的：

例243



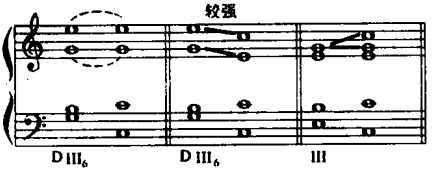
$\boxed{\text{I}}\boxed{\text{II}}$虽然存在有直接支持力的“D→T”，但“变宫→宫”在声部进行中很突出（进到其他音更突出），听起来不协调，容易造成生硬的效果，而如果省略三音则又很空。

例244



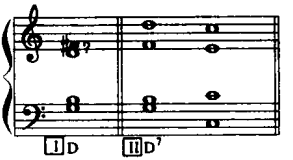
只有以 III_6 代替 D，由于“变宫”音得了新的支持，“变宫→宫”的生硬感才被遮盖了一些，但和声进行的力度也同时被削弱了，特别是 III→T。

例245



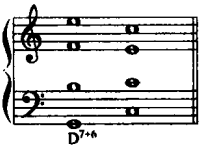
D的七和弦只能在第二类中出现：

例246



D^{7+6}也有可能用上：

例247

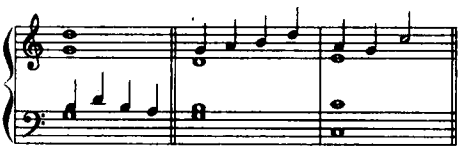


但是这时不仅是“变宫→宫”的问题，而且加上了“变→角”的问题。

和弦有无三音对和声的丰满及力度有很大影响，因此按照前面提到过的处理“间音”的办法，使“间音”较自然地出现来作用于和声，是很重要的，这里我们可以探索一下在宫调式中的D的应用的一些方法：

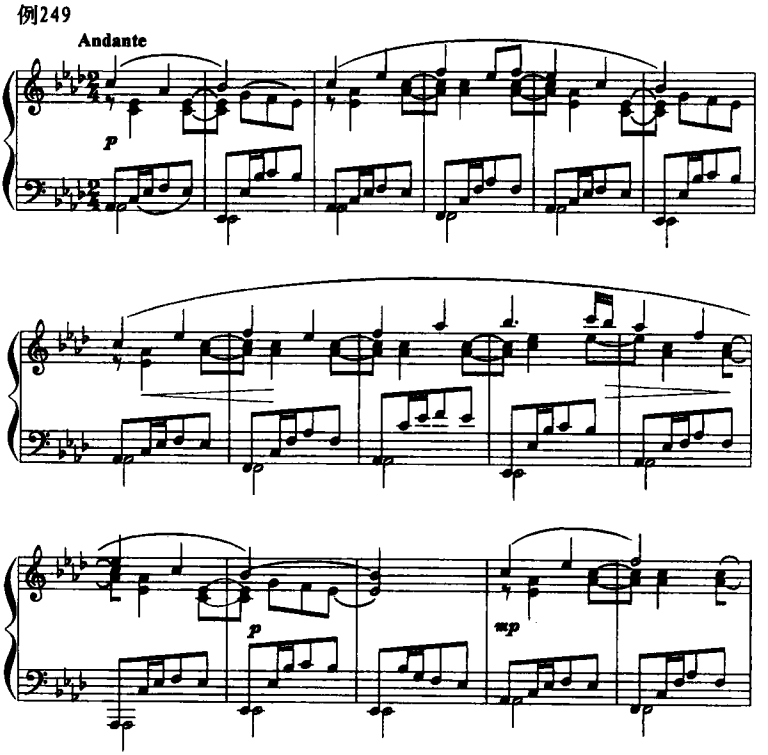
一、用综合调式性的七声音阶来处理徵和弦的声部进行是有效的一种方法：

例248



下例是贺绿汀的《摇篮曲》片段，其中协调的声部处理，使D的应用很自然：

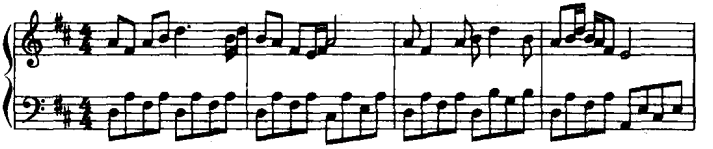
例249



这里综合调式性的声部，不能被理解成为“转调”是很显然的。

附带讲一点：主调写法中和声音型华彩的分解和弦音型，不仅是和弦音分解的先后出现，而且有一定旋律感，绝不可以只是作为分解和弦来使用，因此不是任何分解和弦音型都适合于伴奏我们的旋律。下面是我曾听到过的一个例子：

例250



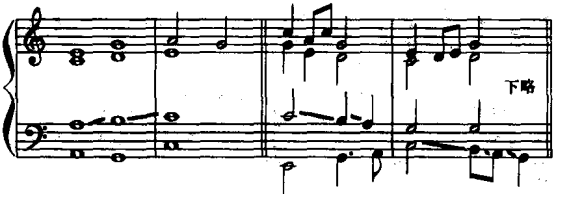
这完全是牛头不对马嘴的做法，伴奏和旋律在风格上根本不协调。

《摇篮曲》的写法就不是这样，而是注意了旋律的意义，加进和弦外音来加强伴奏声部的五声音阶性及旋律性（其中也有完全的分解和弦音型，如羽和弦的地方便是，但却能和总的音调相协调）。

但是综合调式性的处理，在表现上有一定的局限性，强而有力或快速的进行就不可能采用这种方法。

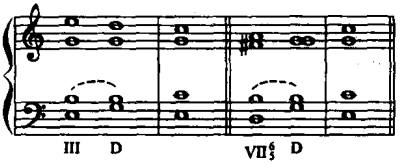
二、平滑地使间音有准备地进入到 D。这样的声部处理是合乎装饰性七声的原则的：

例251



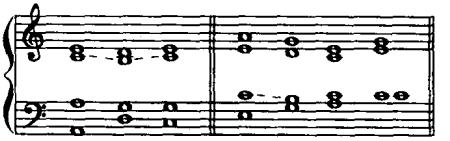
徵和弦前面用角和弦，使 D 的三音在前面作为角和弦的五音出现（用 VII^{6}_{5}—D 也可使音响柔和）：

例252



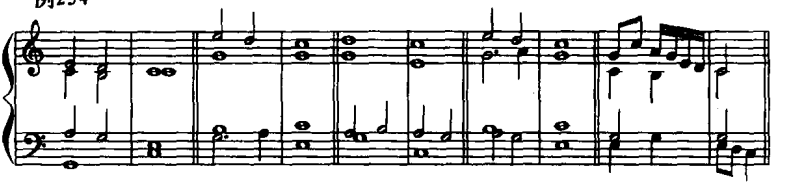
三、将不协调的声部隐蔽在密集和声进行之内，特别是在“VI→D(→T)”的平行和弦连接的情形时。这能减弱不协调的效果：

例253



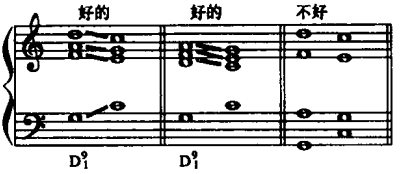
四、善于用和弦外音来改变生硬的连接效果：

例254



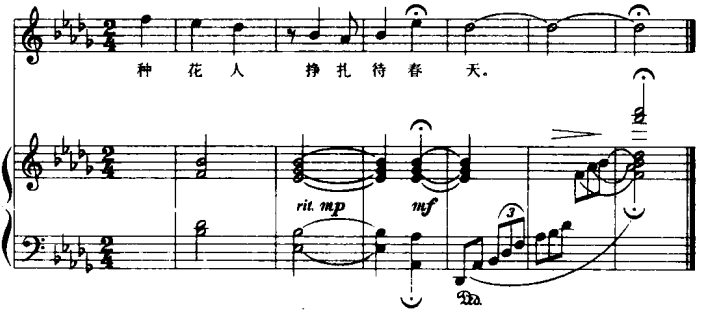
五、用不出现三音的属九和弦(只有$\boxed{\text{II}}$中有)，这实际上带有复合功能的意义，即$\begin{matrix}S_{II}\\+\\D\end{matrix}$的意义，虽然和弦没有三音，但因为有七音和九音，而仍然保持着丰满的音响，必须注意的是这最好是在密集和声进行时采用，而且把“变→角”放在隐蔽声部，低音和上方平行的三声部反向。

例255



下面是我为聂耳《飞花歌》配伴奏的例子：

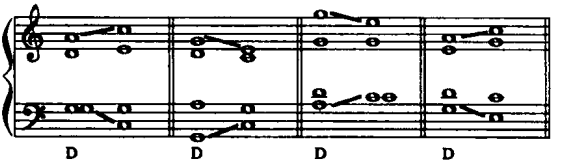
例256



这里保持了属的功能，而又避免了“D→T”和音调的矛盾。

六、以“羽”音代替“变宫”音，构成五声音阶式的属和弦，使和弦成为四度或五度的叠置，“羽”音和“徵”音的动向相反。

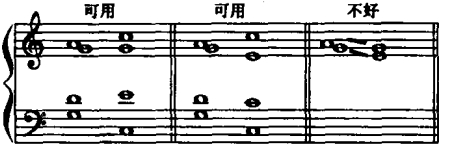
例257



其所以能这样用，是因为它完全符合五声音阶的音调基础，而又能同时保持着和弦的紧张度（似乎是省去三、七音的九和弦），并且构成一种独特的色彩。

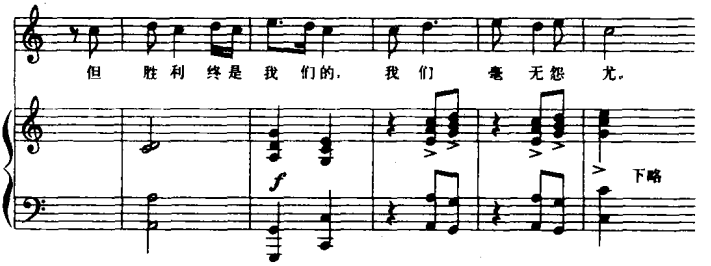
羽、徵碰在一起是可能的，但声部比较含糊。不能同向上行或下行，造成旋律感觉的混乱。

例258



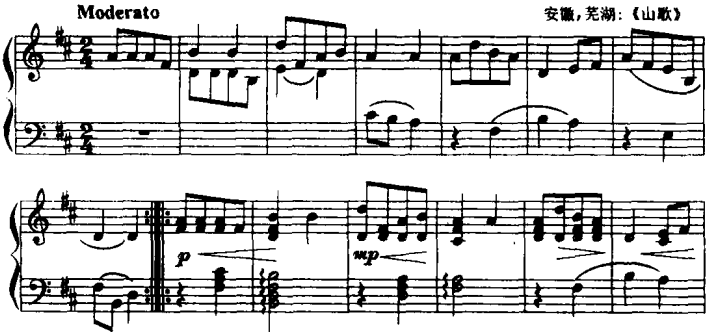
五声式属和弦同样能用在强烈的地方，如我为冼星海《热血歌》配的伴奏中就用过这样的 D→T：

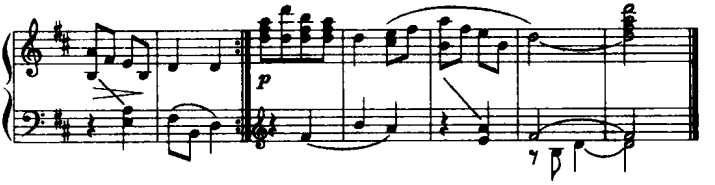
例259



这种和弦的转位特别适合于抒情的乐曲中运用：

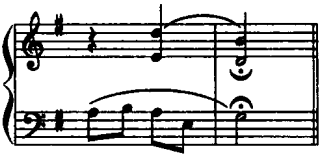
例260





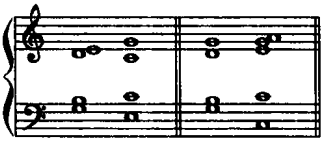
下例由于强调羽音的结果，似乎又是下属功能性质的变化：

例261



七、属和弦附加六度，或属和弦到附加六度的主和弦：

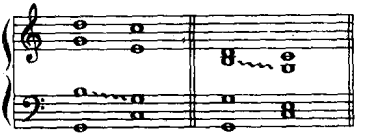
例262



以上提出几个办法，目的只是为了提供一些避免在五声宫调“D→T”的和声进行中可能产生的粗涩的效果的方法。然而音乐的条件是多方面的，不可能把一两个和弦孤立起来看，由于其他因素的影响，和弦及和声进行都有可能改变它在和声图式中的效果。

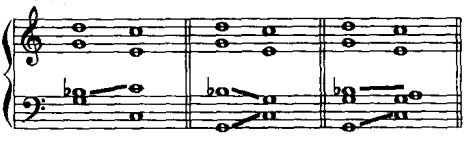
“D→T”中，需要注意的是，即使在隐蔽声部（密集和声进行的内声部），也不必像大调和声那样的为了保持主和弦的完整丰满而有时使导音向下进行（到主和弦五音）。导音向下进行在为钢琴写作时还有可能用，但是在合唱式的写作中是不好的，因为它特别突出了变宫音的旋律意义。

例263



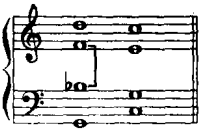
第III类燕宫调是很少有的，它包含着“闰”音，进入到主音不甚自然(原来就是“奉”羽音的)，“闰”的自然倾向是向下进行，前面谈过以大三和弦为属和弦是最有支持的，而燕宫调的属和弦却以“闰”为三音，是小三和弦，本身就已不及大三和弦有力，更何况三音又是“偏音”，这时我们就须按照“闰”的自然倾向进行到主和弦的五音或附加六度音，而且使其跟低音的属到主成为反向。

例264



如果用七和弦，由于七音“变”和“闰”的五度相互支持而会使效果更柔和些。

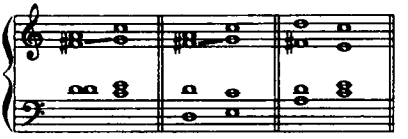
例265



下属功能对主的直接支持是生硬的(I中根本还不能成立)，因为它是建立在间音“变”上的和弦。因此用下属 II 级和弦来起作用常成为必要。

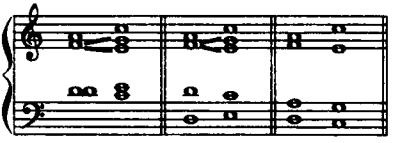
I类的 SII 是大三和弦：

例266



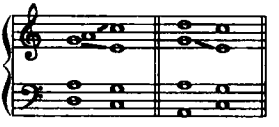
$\boxed{\text{II}}$ $\boxed{\text{III}}$是小三和弦：

例267



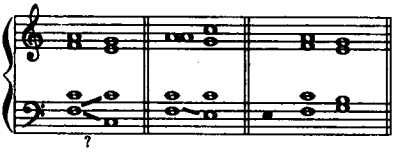
如果用徵音来代替“变徵”或“变”音，便又构成五声音阶式的 SII 了，它和五声音阶式的 D 的区别在于低音位置和强调的音的不同：

例268



要用下属和弦的话，重要的是低声部的问题，不能用四级到主音的音调，因和主旋律格格不入。然而可使低音在平滑进行中出现“变”音，至少是“变”音的离开是平稳的向下：

例269

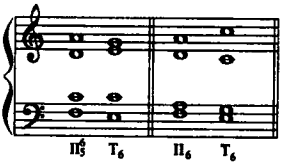


但是要当心原位 S→D 的进行，在为宫调式民歌配和声时

最好不用它，因为两个间音都将很暴露。

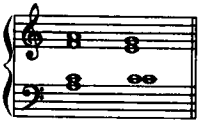
II_5^6(II_6)以“变”放在低音，比 S 要柔和得多，但仍以“变”音下行级进最好，这时要进到主六和弦：

例270



用转位而不以“变”为低音就能减弱生硬感，这时把“变”放在隐蔽声部：

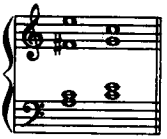
例271



（不能孤立地来看和弦音的重用问题，重复和弦音当然以重复根音为基本原则，因为在音响上它是加强和弦的支点，其次是重用五音，而重用三音是有条件的，但在各声部平滑进行的条件下，和弦的重用音问题完全是次要的）。

第 I 类也可用将“羽”音放在低音的“IV_5^6”（就是“变徵”上七和弦的第一转位）。

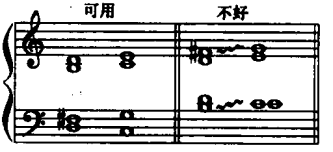
例272



I 的 VII 级由于包含“变徵”音的关系，故很少具有属功能

的性质(按照泛音列,有类似小七度的音列,这是属七和弦的音响根据),特别是以 VII_6 这个和弦中唯一的五声音阶音为低音,更具有下属性质(把变宫为低音,特别是同时又把变徵音为高音是不好的)。

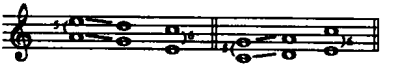
例273



在"II(ii)→D"的交替功能中,II(ii)有"D 的 D"的意义,这在 I 类更为明显,但是它和一般大小调中的重属和弦是不能等同起来的。

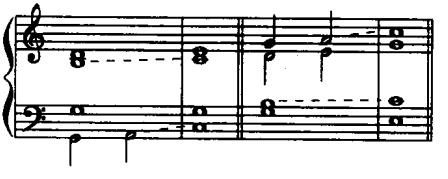
声部处理中连续五度的平行是很自然的,而且它一般总是和小六度连在一起的。

例274



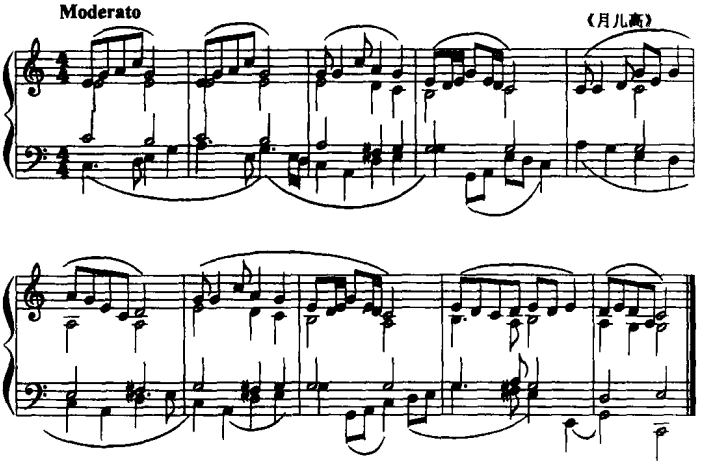
由于使用对旋律风格起作用的和弦外音,在"D→T"中出现下面这种情形是没有什么不好的,并且反而能使"变宫"音的作用局限在和声意义上,而减弱它的声部感觉。

例275



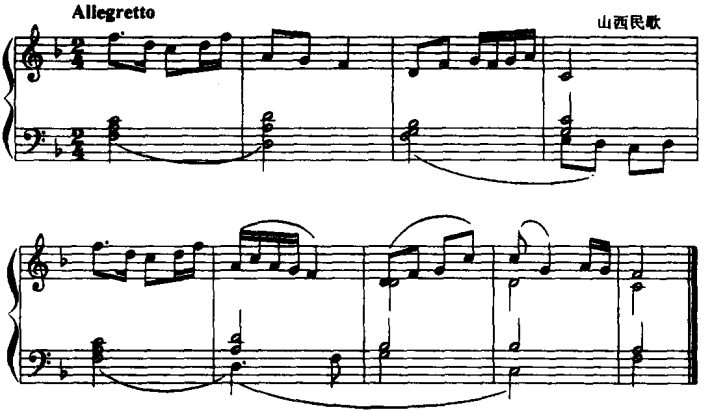
下面便根据基本和声的这些手法举一些四部的例子:

例276



对听惯一般大调的人来说，传统宫调式的和声是很富于色彩的。

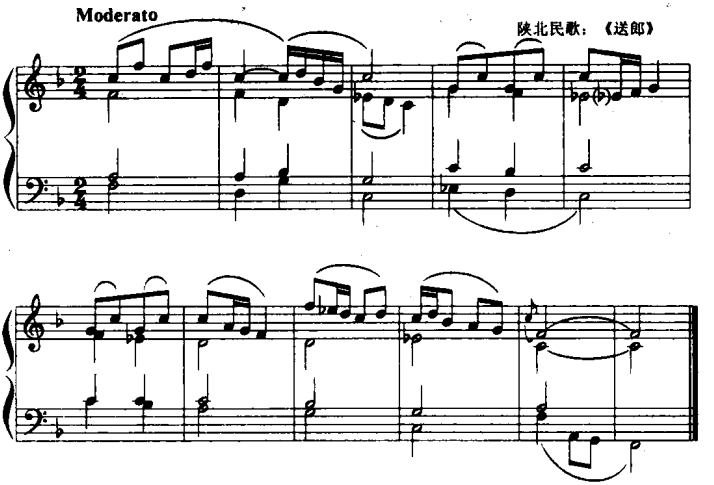
例277



上例由于用了较快的速度，更应当使和声印象清楚，这里采用和弦衬托式的写法，使活跃生动的主调更为清晰。

燕宫调是少见的。

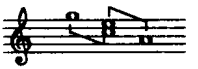
例278



调式研究时，我谈到过关于对燕乐调式的看法问题，这个问题需要再深入研究，现在谈和声时更加感到了问题的存在，按照燕乐音阶构成和弦发展多声部的结果是使人感到这已牵涉到调式的交替混合，上例像是 II 类“F 宫调”和“F 徵调”的混合交替。和声的相互作用更加强了这种印象，不过宫调的意味是较多些罢了。

前面提到过，宫调式中“宫”和“羽”是仅有的两个包含在五声内的三和弦，它们恰好是由五声音阶内唯一的一个大三度音程(宫与角)的上方和下方加进小三度音而形成的，

例279



而小三度在五声音阶中也是具有特征的音程，并且这两个和弦

一个是自然大三和弦，一个是对比色彩的小三和弦。因此在五声音调的和声中，这两个和弦起着重要的作用。它们经常可以连续应用，甚至相互掺杂混合使用也是非常自然的。在羽调式中，宫和弦除了起属功能的作用(特别是第一转位)外，它常和主和弦结合在一起成为小主七和弦，这种小主七和弦甚而可作为稳定的因素来看待。

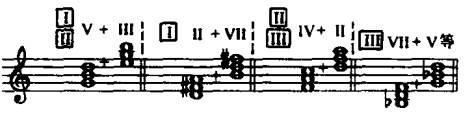
在宫调式中，作为与主和弦下方平行的 VI 级羽和弦(它包含着主音，而在羽调式中，宫和弦没有包含主音，因而更多的是属作用)，更是经常可以代替主和弦，可看作是第二主和弦。加六度的大三和弦，正是这两者结合的产物：

例280

这种手法——“宫”、“羽”的连续、交替、混合、大三和弦附加六度——在我们的作品中是很普遍的。这里例子不多举了，但是值得注意的是这种手法会减弱力度，是色彩性的，不是任何情形下都可用的，它最适于为钢琴或多于四声部(如乐队曲)的写作。

把同样的原理伸引到其他大三和弦，便可得到：

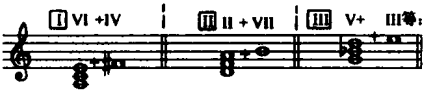
例281



这样不仅使这些和弦中的“间音”获得新的支持，而且色彩很突出。

扩大到小三和弦附加大六度，也是很富于色彩的。可得到：

例282



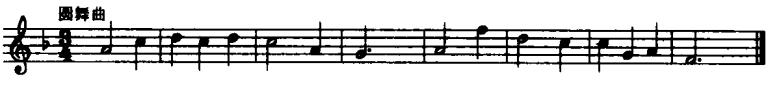
但这些都不能认为是一种基本的方法，其中最自然的只是宫调式的主和属的附加大六度。

我国从聂耳以来，许多群众歌曲都是宫调式的基础上加进了大调的音调写成的（当然有一些完全是按大调写的），旋律的风格已有所发展，这在和声处理上当然是不太困难的，比为民歌和声要容易。但是正如不应当硬搬欧洲的旋律一样，我们既然是在大调的群众歌曲写作中结合了民族风格，就必须在和声处理上相应地发展宫调式和声的特点，而不要全搬大调的和声，而把从现有的一些和声教科书学来的“I IV V”硬加在我们的旋律身上（我们过去的和声教学存在着严重的缺陷，即没有结合中国实际情况）。

如按我们的调式系统来说，这些群众歌曲，绝大部分是用II类清乐音阶宫调来写的（但是写的人并不是这种观点，而认为是大调，正如赵元任的《劳动歌》本来是用传统宫调式写的，但他本人却说是用里第亚调式写的）。II宫调的确在功能体系上是比较完善的（研究调式转调时也谈过它这方面的意义）。但是下属和弦的引用就不能按照欧洲大调的处理办法，否则便产生不协调的感觉。

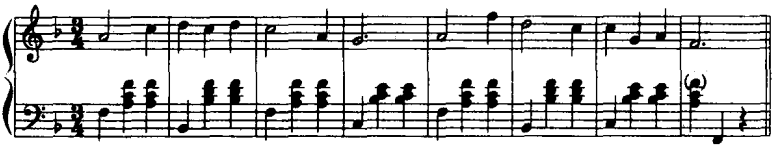
如我们为下面这个旋律配伴奏，应当怎样处理呢？

例283



有人可能会机械地硬套，像手风琴配低音那样：

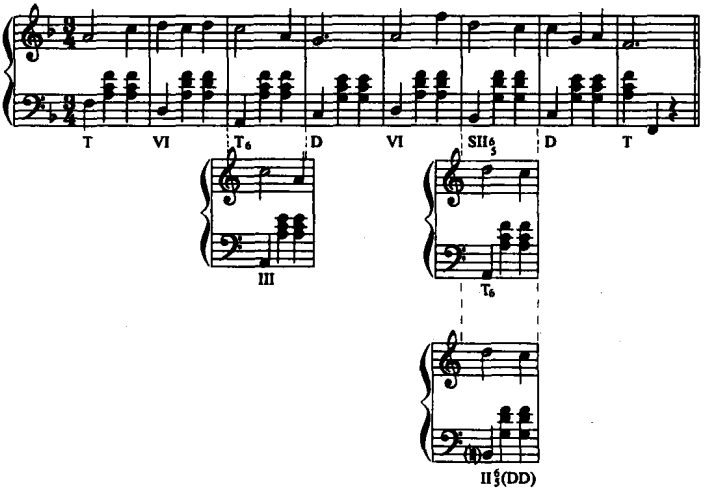
例284



手风琴这样伴奏是可以原谅的，因为受到乐器构造的限制。

其实我们稍加注意，考虑一下低声部的旋律风格就可以做得好一些（上例节奏音型中，每小节的第一拍的间断进行便是低声部，可以把它看作是乐队中低音乐器演奏的声部）。

例285



无论从旋律意义上和从和声的色调上来讲，这样的配法都比前一种好些，第六小节一方面用“II^6_5”，而低声部的四级音在低音旋律流动上也是较平稳的。第三小节如用“III”，色彩更柔和，为了保持低音的五声性，第六小节也可用“T_6”，但它的色彩的发展是单调了一些（整个便缺乏下属的对比色彩）。如将第六

小节改为“II^{6}_{5}(DD)”，仍是合适的，这时在色彩上，力度上都有了新的意义，而且低声部又构成了“变徵→徵”的合乎传统调式音调的进行。

因此在群众歌曲创作中，力度的要求是需要强的，所以必须考虑到和声的功能性，但是力度的表现不是仅仅通过和声来体现(尽管他很起作用)，其他的条件特别是节奏对力度的表现都有关系。在和声考虑上注意结合宫调式的特点，也并不是要将力度意义抛弃掉。

“I IV V”是和五声宫调有矛盾的，许多人感觉到了这一点，所以有人常说，为了适应民族风格，要少用正和弦，多用副和弦来避免欧洲大调的感觉。不过这样的说法不全面，即把正三和弦与副三和弦放在对立的地位，而不是从两者的关系上来考虑。事实上在一般群众歌曲及其他一些强烈的作品中，由于力度的要求，正三和弦仍然是主要的(这是调的逻辑所决定)，问题是怎样应用。

宫调式是最自然的调式。宫调式的因素对其他调式都有一定影响。调式研究中我们已知道，宫音在其他调式中都占有一个特殊的地位，也常见民歌是以宫音为开始音的情形。因此细致地掌握宫调的和声对解决其他调式和声有很大的意义。

第十四章

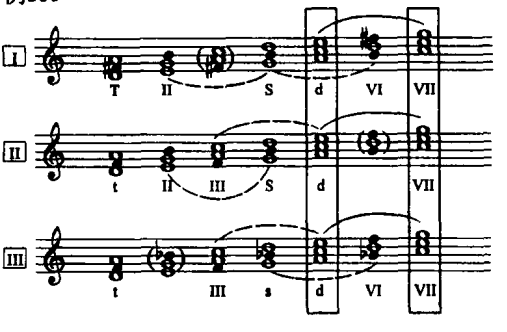
商调式和声

除了羽调式和宫调式外，其他调式的主和弦都将包含有调式音阶中的“间音”，商调式和徵调式主和弦的三音都是“间音”。这便在和声上带来新的问题。

前面已提到过，和弦三音的有无，对和声的丰满性有很大的关系，而现在主和弦的三音是“间音”，不仅影响到和弦的肯定性（能否直截了当地加进“间音”），而且由于“间音”的不同而会得到不同的调式色彩（比单音旋律更为明确的色彩）。如商调式的主和弦可能是包含“变徵”音而成为大三和弦，包含“变”则成为小三和弦。换句话说，商调式可能具有大调色彩，也可能具有小调色彩。这就使问题有些复杂了。

现在请看各类型商调式音阶中的和弦构成情况：

例286

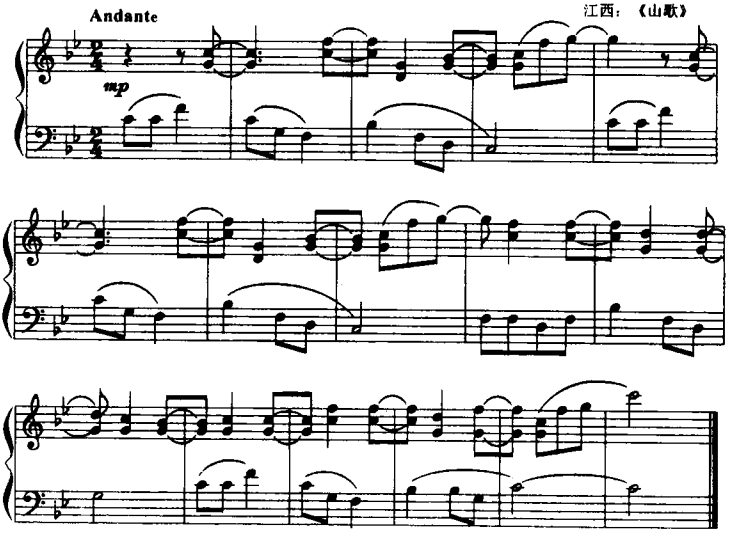


I 是大主和弦，II III 是小主和弦。

$\boxed{\text{I}}$ $\boxed{\text{II}}$的下属是大三和弦，$\boxed{\text{III}}$的下属是小三和弦。三类的主及下属都是以“间音”为和弦三音的。

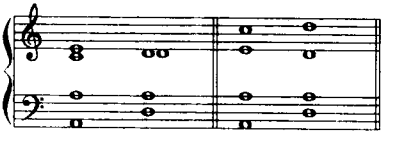
但是三者所共有的羽和弦及宫和弦却是对主和弦最有支持力的属和声(羽是属和弦，宫是属功能 VII 级)，这对商调式和声是有利的条件，由于属及属功能 VII 级的肯定，所以商调式和声还是比较容易处理的，即使主和弦及下属和弦不出现三音，然而因为属和声的肯定应用，也不致完全失去和声的丰满性。

例287



因此我们得到一个最基本的和声语汇：从属和弦到不出现三音的主和弦。

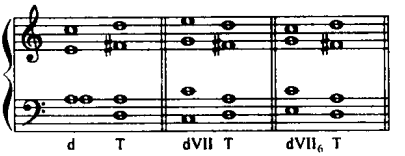
例288



但主和弦不出现三音对内容表现上有一定的局限性，像上例《山歌》，这样处理是适合的，但如要求比较强而有力的效果就非用上三音不可。

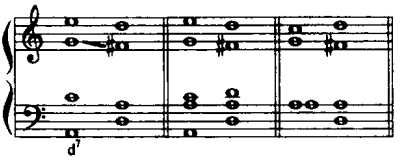
第 I 类 d→T：

例289



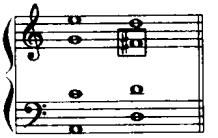
羽和弦(d)及宫和弦(VII)结合在一起恰好是属七和弦，而且有从徵音到变徵音的声部进行，所以商调式的 d^7 是最自然的。

例290



须注意的是，为了不要使主和弦三音“变徵音”突出其可能产生的不协调感，最好不要使主和弦省去五音。

例291

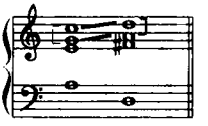


小七级音的下行是很自然的(正如羽调式那样)，这里只要将七级音(属和弦三音)下行就好了。

d^7 中七音的上行也是可能的，同羽调式一样，在平行四度

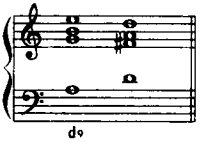
的条件下应用(而且最好是密集和声)。

例292



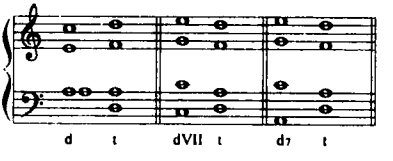
省去三音的属九和弦也可用:

例293



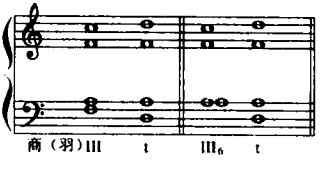
$\boxed{\text{II}}$ $\boxed{\text{III}}$的 d→t 原则一样。

例294



$\boxed{\text{II}}$ $\boxed{\text{III}}$比$\boxed{\text{I}}$可能多用一个 III(III_6)→t,但是 III 是建立在"变"音上的,如果肯定用它,强调它,便会带来羽调式的感觉了("四变为宫"了)。

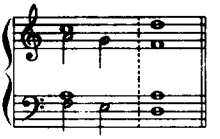
例295



当然带来羽调式的感觉甚至成为羽调式是没有什么不可以

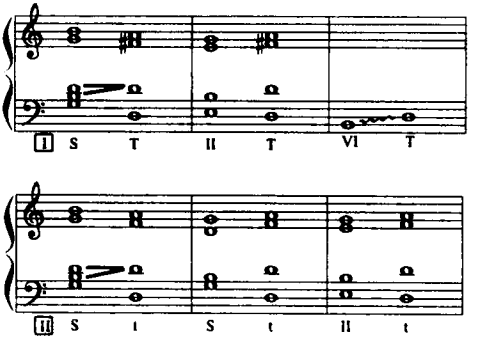
的，羽和商本来就是十分接近的调式，但如要保持商调式的特点，我们可以在平滑进行中应用 III 级和弦。

例296



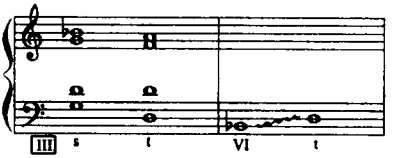
商调式的下属和弦是徵和弦，也是以间音为三音的，而且也是因不同的间音而形成不同色彩的和弦，因此从下属到主，就不甚自然，处理上也较困难。

例297



VI→T，是缺乏音调基础的。

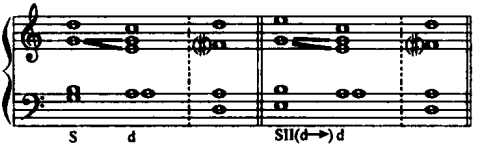
例298



但是 S(s)或 II 级进到属和弦倒是比较自然的，这好像羽调

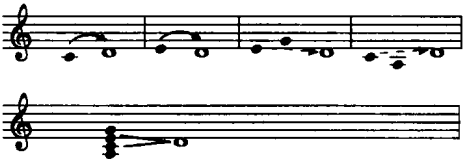
式的 d→t,对商调来说“II→d”就具有“d 的 d”的意义,而且这实际上是在加强属的功能作用。

例299



在羽调中为了适应音调上的强调四级或五级,在和声上也可相应地强调下属和弦或属和弦。商调式也有相似的情形,即在音调上有强调四级或五级的,但是值得注意的是商调式和声中的下属和声是不甚自然的,商调式的终止语汇,从音调上来看,基本上是“d→T(t)”,环绕着主音的邻近音都是羽和弦及宫和弦即属功能和弦的构成音,这是很自然的。

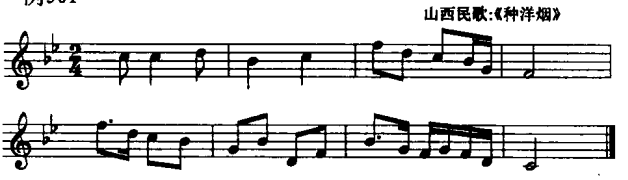
例300



在音调上强调四级的终止语汇是很少的(河套一带的民歌有这种结束)。

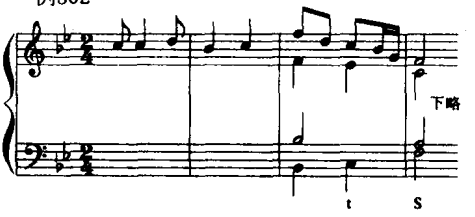
强调四级的商调最主要的是从“中结音”的意义上显示出来,如是上下句的结构,则上句落音在四级上。

例301



上例上句落在四级上，结束处的音调很清楚是“d→t”。上句落在四级上，和声处理要注意“间音”的问题。如果用下属和弦，最好在下属前面不要用主和弦，否则不仅因力度太强而造成调式性质的游移，影响商调式的完整，而且由于两个和弦都是以“间音”为三音，在声部处理上也带来了困难，容易造成粗涩的效果。

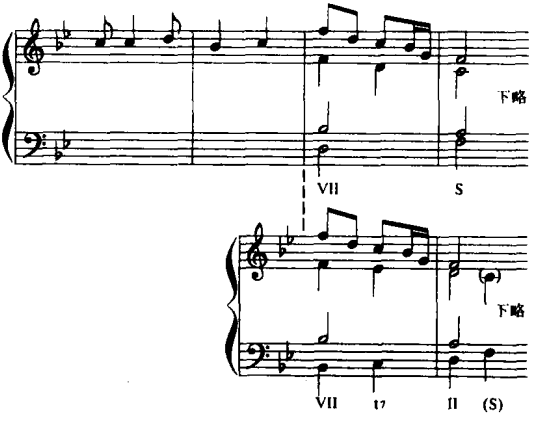
例302



请试弹整个的曲调，加上这两小节的和声便会感到不自然。应避免原位“t→S”的进行（中间也不好）。

可以减弱这时和声进行的力度，来增强调式色彩，尽可能使它柔和一些。例如：

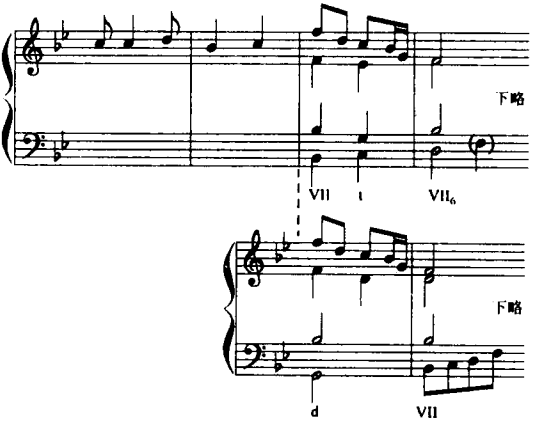
例303



这样听起来就比上面的配法舒服得多了。

由于宫音和弦的特殊地位，这里也可考虑把徵音成为宫和弦(VII)的五音的配法，它也是较柔和的。

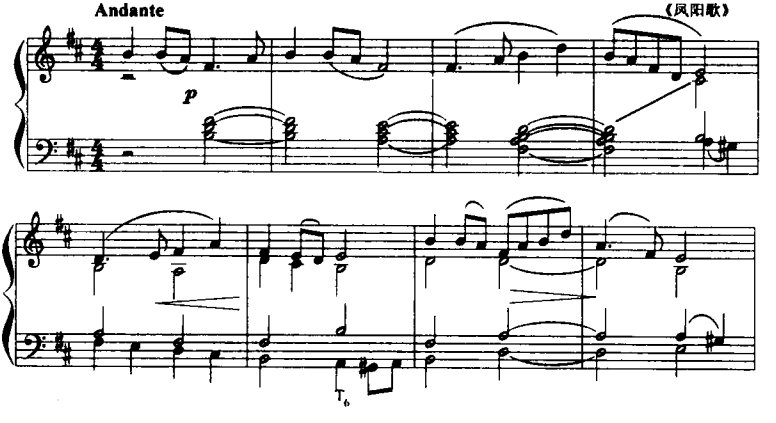
例304

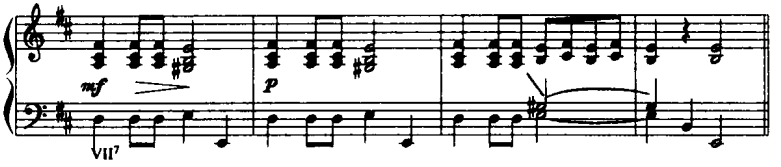


下面就可以根据这些基本手法举几个例子：

$\boxed{\text{I}}$类，主和弦是大三和弦：

例305

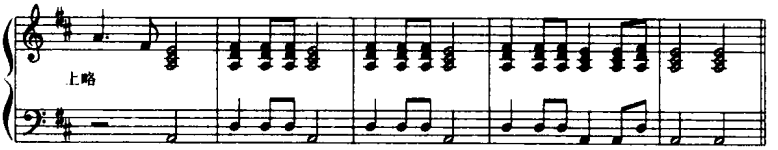




第一句和声完全是衬托，用 Andante 的速度使宣叙性的旋律更富于表情，第二句开始声部的流动，有较激情的开展后又松弛下来，最后四小节是花鼓的模拟，是节奏性的（节奏性的效果应采用密集和声写法）。这里用了一个“VII^7”和弦，是大七和弦，一般讲来音响较尖锐，但是这里是在不显著声部出现大七度音，而且上方还有平行四度，整个流动也是平稳的，所以没有过分刺耳的音响。我用它一方面是为了对揭示哀怨倾诉的情绪有所帮助（当然不是靠一两个和弦及短短数小节的音乐就能充分体现它的），另一方面是为了更有趣地模拟锣鼓的音响，而且在较复杂的音响中使主和弦三音的出现时可能有的生硬效果被冲淡遮盖了一些，听起来反而感到比单纯的音响好。

我曾听过有人唱的《凤阳花鼓》，不知是谁写的钢琴伴奏，它的和声是脱离了商调式的特点的，最后的和声梗概如下（不是原谱）：

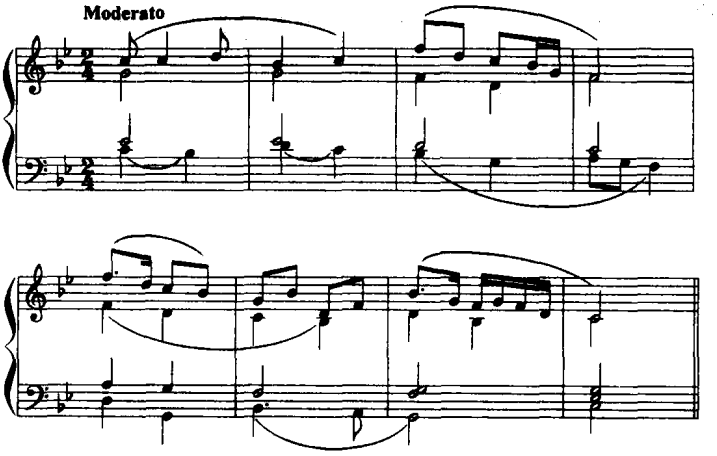
例306



显然，这就是用大调的和声硬套的，结果是把“商音”变成了D大调属和弦的五音，以D大调的半终止来结束。

$\boxed{\text{II}}$类是小主和弦，现仍以前面举过的山西民歌为例：

例307



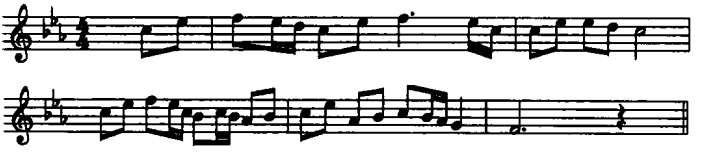
开始时连用两小节主和弦以巩固调式(低音的流动使和声感有所变化),第六小节重拍上纵关系的和音是由第二部因模仿主调而产生的,这里实际上是宫和弦,结束处的"d→t"也可省去主和弦的三音(下句的旋律一直向下,其他声部是比较难配的,最后用完整的主和弦,三音的出现显得沉重了些)。

II类商调式是和多利亚调式的音阶差不多的,不同的便是音调问题。这里我们还可以回复一下调式研究部分关于七声音阶的三种类型的讨论,现在加上和声后,更为明确了。像上例II类商调,是不能够被说成是和I类传统羽调式是一样的,尽管音阶排起来相同,听起来却是很清楚的商调式。上例旋律没有出现"间音",本来就是明确的商调式,而加上和声后,不仅没有使它游移,反而通过多声部的联系,逻辑性的加强,使商调式的印象更加完整巩固了。

但商调式和羽调式本来是很接近的,而且羽调式比商调式更加自然(因为主和弦在五声之内),所以商调式常常象羽调式,

特别是在“间音”的意义较大的旋律中更是如此。如《在那遥远的地方》：

例308

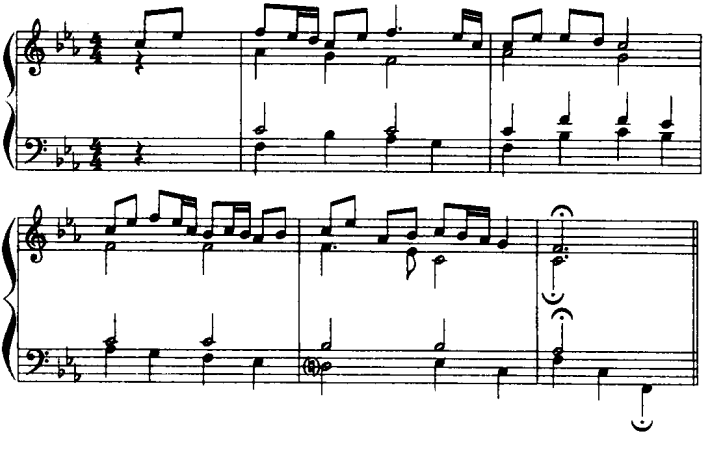


这是商调式还是羽调式呢？

上句很像是落在“羽”音(“c 羽”)，而下句是更像结束在“羽”音上(“f 羽”)，因为“♭A”音的再三强调，便突出了它作为“宫”音的意义，如是商调式的话，“♭A”作为“变”音是便不这样强调到甚至把“角”音推到一个可有可无的位置(最后在平滑进行中出现了“角”音)的。

但是我们在和声上能够加强它的某一面，把它处理成为“羽”调式或“商”调式。尽管他们的区别仍然不是太大，仔细听起来却能感到那一种调式的意味更多一些。

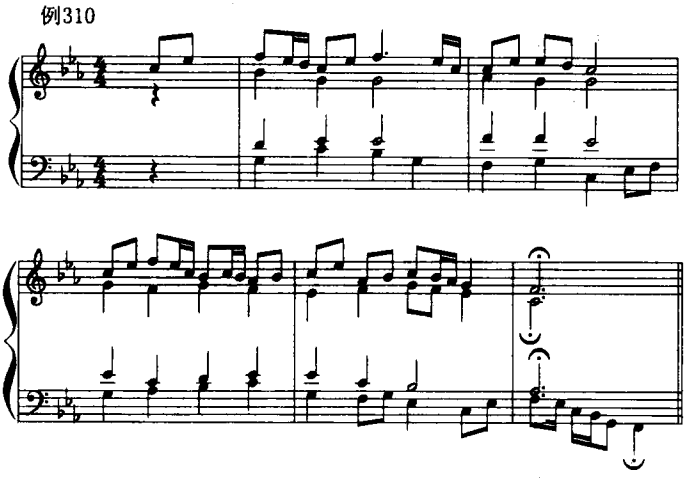
例309



上面是按羽调式配的，只消弹两个外声部便很清楚。因为低音是以羽调式的五声为骨干的。

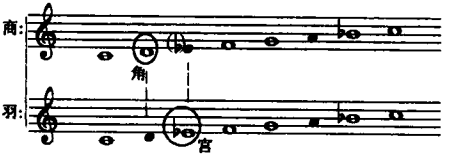
下面是按商调式的配法：

例310



我们已知道“宫”和“角”相互起着规定调式性质的作用，这里对和弦的选择及低音声部旋律的处理，便是尽力保持“商调式”的特点，强调它的“角音”。商调式和羽调式比较起来，它的特征音就是“角音”，而羽调式是“宫音”。

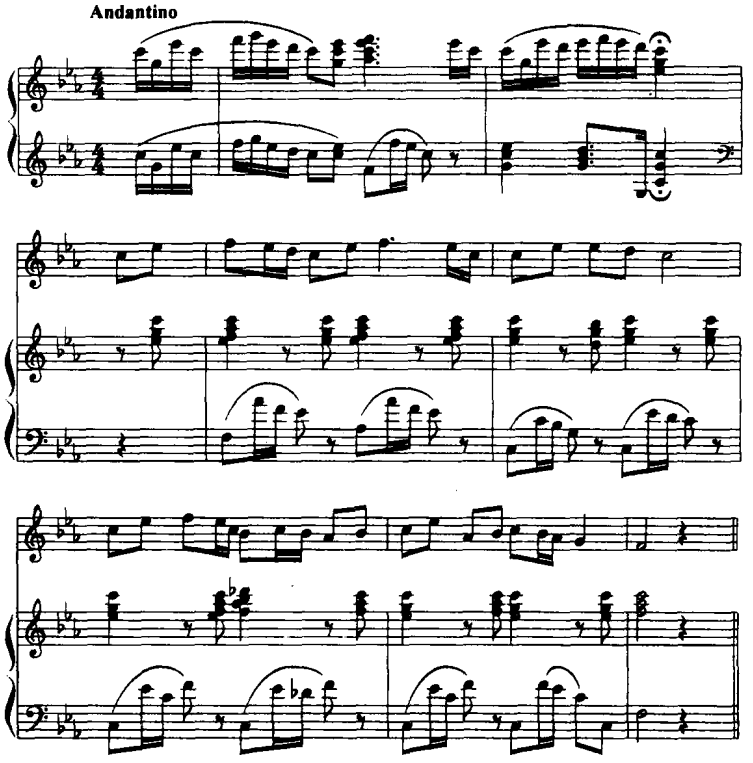
例311



这种同音列不同调式的现象，很值得注意。通过强调彼此不同的特征音级、特征和弦，特别是在显著声部突出不同的五声骨干，尽管音列相同也能区别出不同的五声属性。

不过上例商调式配法的终止，总是像羽调式的，这是由于旋律及“d→t”的和声进行所决定的。要加强商调式的感觉，除非在较长时间内，加上其他条件来强调，就像陈田鹤配的伴奏那样，在反复强调羽和弦的对比条件下明确商调式。

例312

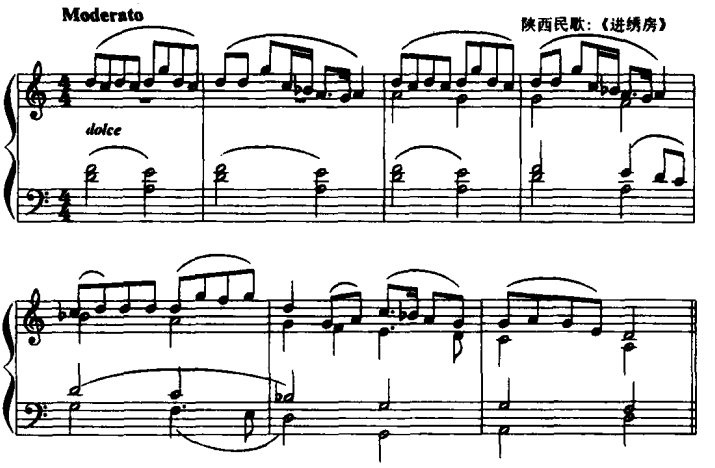


前奏句根本就是羽调式，中间又以羽音为持续低音，羽和弦也很强调，所以才显出最后是结束在商和弦上，听起来像是羽调式四级上的调，而且实际上已经产生了“调的对置”的效果(旋律中即包含有这种因素)。但由于“羽”对“商”有很强的

支持力，所以整个结束在商调式仍很稳定，从结构上来看也是这样的，上方五度羽调联系着它所处的结构功能而具有半成的性质。

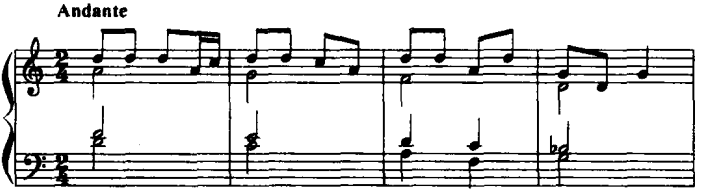
第III类燕商调式，这种“商羽”的“双重调式性”游移的特点更明显，由于旋律中角音很次要（宫音是清楚的），而应用“变”音并且又出现小六级音（“闰”），所以就更像是羽调，要在和声中保持商调特点倒是不容易的，必须适当地强调角音才能达到。

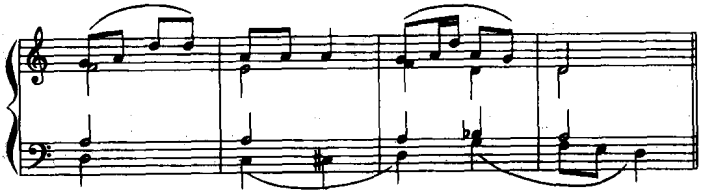
例313



下例的旋律只有四个音，而且实际上只强调主音及四级、五级三个音。调式的游移性更加突出。

例314

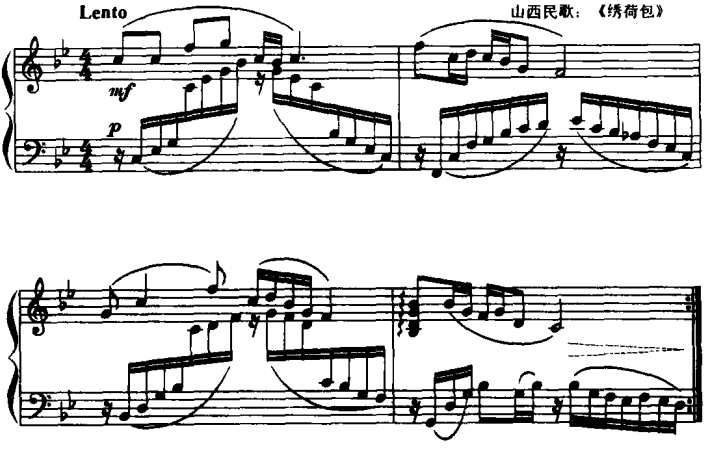


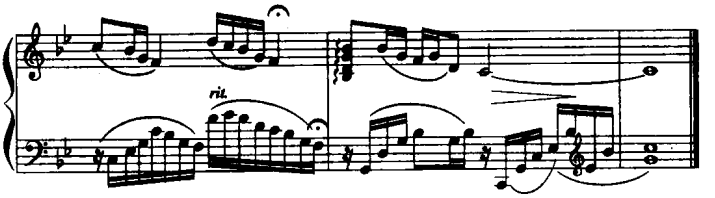


调式的游移，并不等于调性的不明确，以上面旋律来说，很清楚是以“d”为主音的调，只是它的调式是不够确定而已，但是它总是偏于两个性质接近的调式的一种的。而上例要不是开头两小节有宫音的出现，如果只有三个音的话，还可能是徵调式。其所以上例旋律比较具有商调式的性质便是由于感到宫音的存在。

II III类商调式可较自由地应用主七和弦，七音（宫）对三音（变）生新的支持，并且前面说过小七和弦本身便有五声音阶的特点，所以效果是较柔和的，但因此也使商调像羽调。

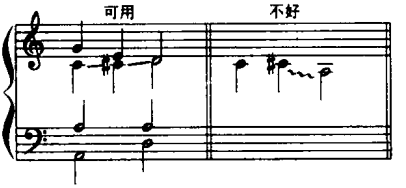
例315





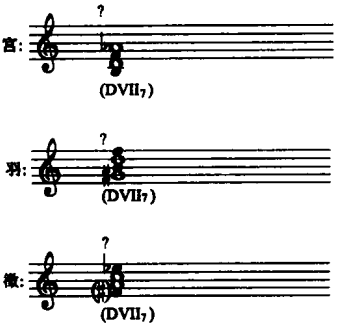
在商调式中出现升七级音是比较自然的，这也许因为升高的是“宫”音的关系。这时当然属的功能性是加强了，而且这个音也很富于色彩。声部应保持平稳，按照“宫→升宫→商”的倾向进行：

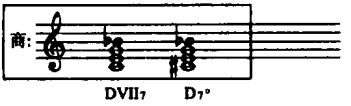
例316



进一步引用属的减七和弦对商调式也是适合的，在几个调式中，只有商调式的“DVII^7”包含着三个五声音阶音，其中如将“宫音”升高及采用$\boxed{\text{III}}$的“闰音”便成为减七和弦。

例317

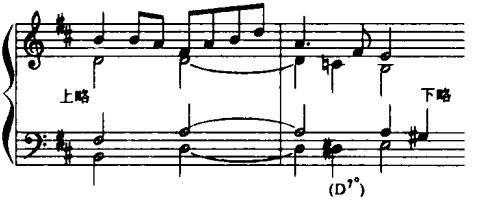




“闰”音当然应在隐蔽的声部中引用,只让它作用于和声,不要突出它的旋律意义,而且最好还是经过性质的。

前面的例子都有可能应用上 $D^{7°}$。

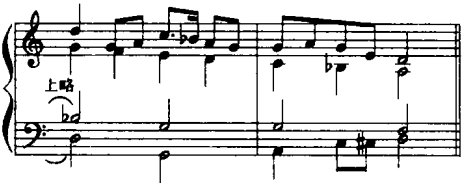
例318



这里是可能用 $D^{7°}$ 的,减七和弦以它特有的音响及应用变化半音,对戏剧性的,特别是悲剧性的形象揭示能起很大的作用,只要用得恰当,我们为什么要拒绝它呢?

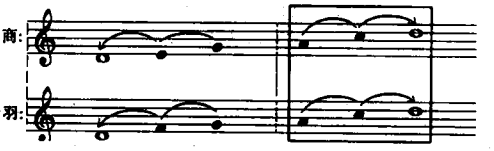
在第III类商调式中应用 $D^{7°}$ 更觉自然:

例319



研究调式时,我们说“商调式”的色彩是中性的,但在多声部发展中,它可能是偏于大调色彩的,也可能是偏于小调色彩的。不过如要讲听起来更自然的话,我以为商调式更多的具有小调的色彩,它的音调中,环绕着主音进行的基本语汇和羽调式相差无几,而从下方进入主音的音调,按五声骨干来说是完全一致的。

例320



所以一般的商调式,都以处理成为小调式比较自然。

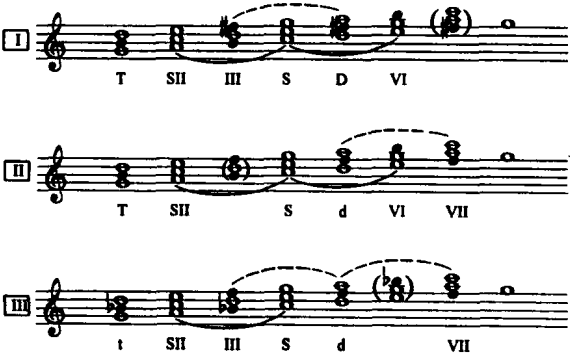
第十五章

徵调式和声

以三和弦为基础的和声，跟五声音阶的调式是有一些矛盾的。这种矛盾在徵调式的和声问题中最为突出，因为徵调式的主和弦及对主和弦最有支持力的属和弦（商和弦），都是以调式中的“间音”作为和弦的三音的（前面已谈到过，这不仅影响到和弦应用的肯定性，而且影响到和弦的色彩，及和声的丰满性）。这便是“徵”调式和声的基本困难。然而，徵调式又是民间最普遍的一个调式，因此根据它的调式及其音调特点探索它的和声的可能性是具有重要意义的。

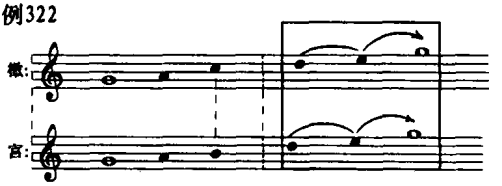
徵调式和弦的构成和音阶特点的关系如下：

例321



徵调式本来是偏于大调色彩的，从下方进到主音的音调基础和宫调式一样，都以包含大六级为特点。

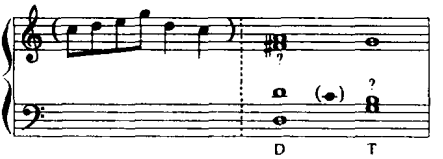
例322



但是如按III燕徵调式的音阶构成和弦,就会使它变为小调色彩了。

从和弦构成的关系中,我们可以看出,徵调式的整个属系和弦都有问题,在"D(d)→T"的声部处理中,如何引用"间音"是问题的关键,弄得不好就会产生十分不协调的效果,现在我们先以第I类为例,如:

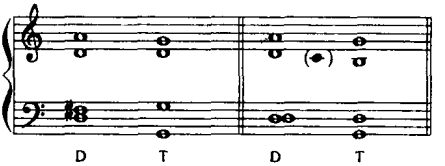
例323



这突如其来的和声实在和徵调式五声音调非常不调和,其中特别是"变宫"音(主和弦的三音)尤其突出。

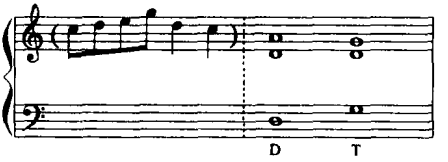
所以在不得已时,只好不出现其中一个和弦的三音:

例324



甚至这两个和弦都不要三音,剩下空五度:

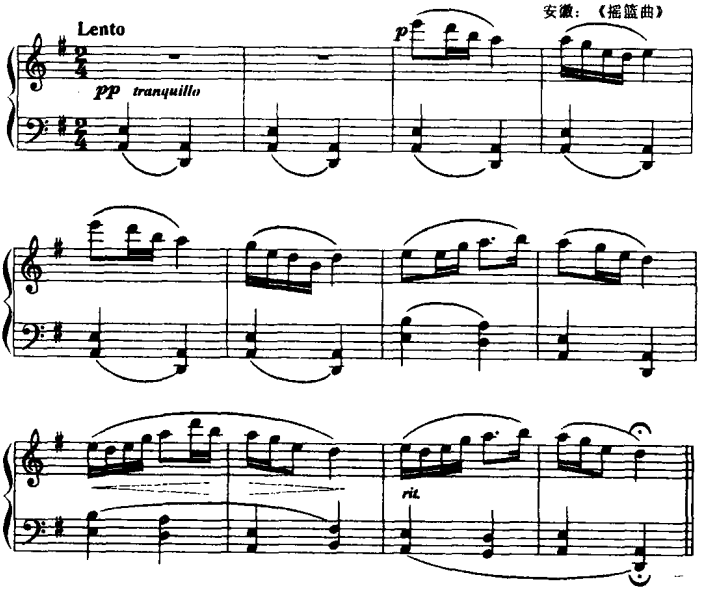
例325



但这种音响是空洞的，在表现上它只适合于轻描淡写，对内容的表达有很大的局限。

这种处理对于像下例轻微安宁的摇篮曲的形象倒是适合的：

例326

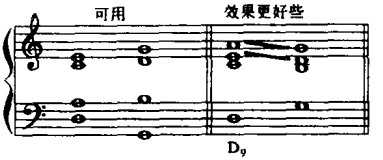


在这慢速度及演奏上弱的要求下，整个伴奏的平行五度及音区的安排当然更加表现了轻柔安静的形象。

用不出现三音的属九和弦，可得到较好的效果(像宫调式那

样),特别是在有平行四度的密集和声,将进到变宫的声部放在平行四度的下方,这时效果更好些。

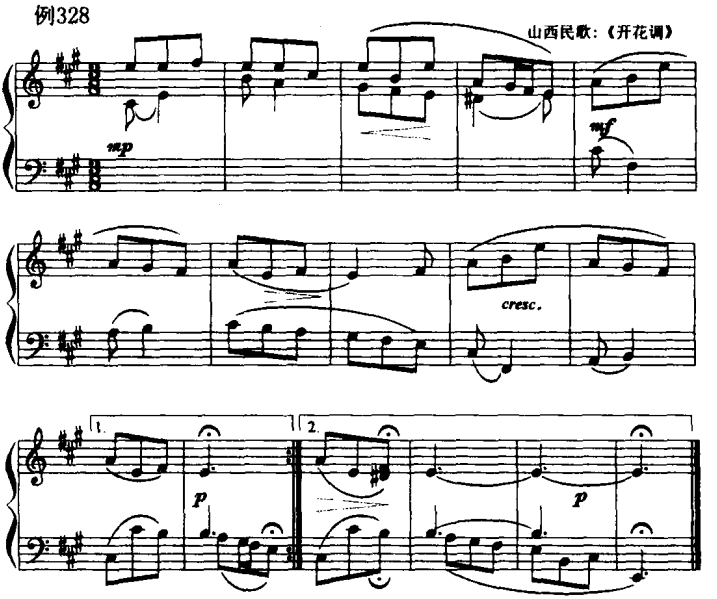
例327



这样,音响不是那么空,而且在从不协和到协和的条件下使主和弦三音出现的生硬感稍为缓和一些。

上面是仅就五声徵调而言(但这是民间最多的),如果在旋律中有"间音",特别是在七声的意义较大的情形下,这些问题就没有那样尖锐,像下例听起来是很协调的:

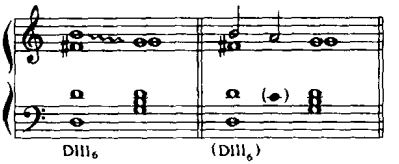
例328



第十一章中例 199 举过的河北民歌《饿肚肠》也是这样的。

$\boxed{\text{I}}$属和声中还可用 III_6，但如不是作为倚音式的 $III_6 \rightarrow T$，就会缺乏音调基础。

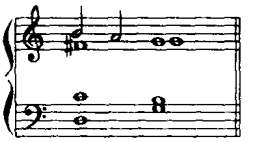
例329



如果是转调，当然是另外一回事了。

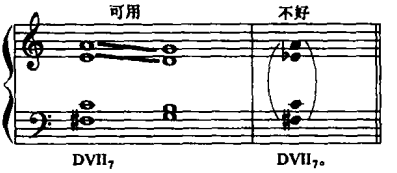
由倚音构成的“D^{7+6}”，也可以应用：

例330



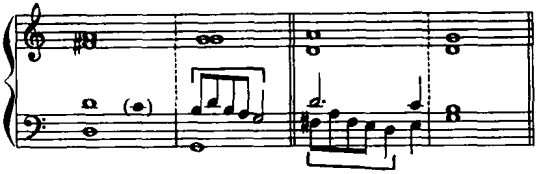
$\boxed{\text{I}}$的“VII”是不独立的，但 VII^7 和弦在平滑进行中却可能用到，其中平行四度可使音响柔和，所以不适于将它变为减七和弦：

例331



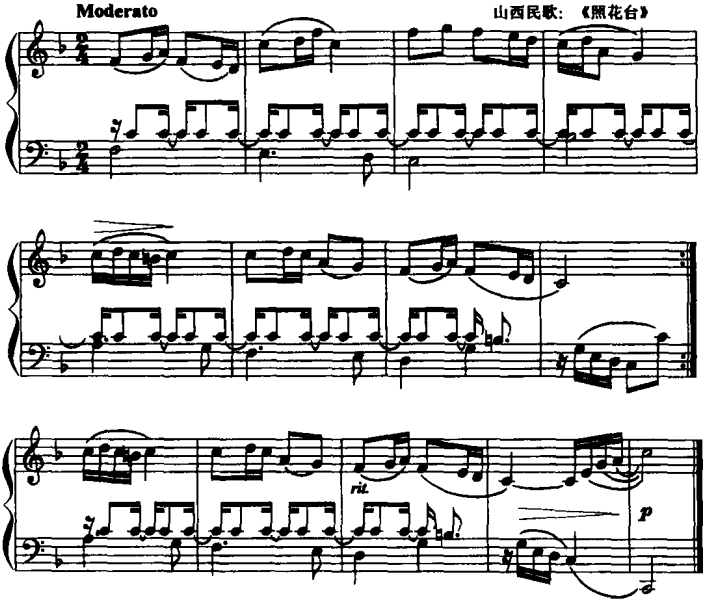
显然，前面所讲的处理“间音”的一些办法，对徵调式是最需要的，综合调式性的声部处理在这时尤其重要（$\boxed{\text{I}}$ $\boxed{\text{II}}$类以“变宫”为“角”）：

例332



但是这样强调的结果，有时候就很像变成了宫调式：

例333

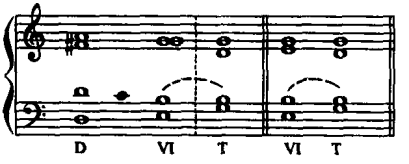


上例结束时完全成了宫调式的感觉。低声部按七声音阶级进，对徵调式及宫调式都能适应，因此这里保持徵调印象的是旋律中的宫音，它起了很大的作用。

“角”和弦在徵调式中很有用，它以“变宫”音为五音，使变宫的出现比较自然，因此用它来代替主和弦，或插入“D→T”之间，都有

良好的效果，和它结合起来，主和弦中变宫音的出现就柔和得多了。

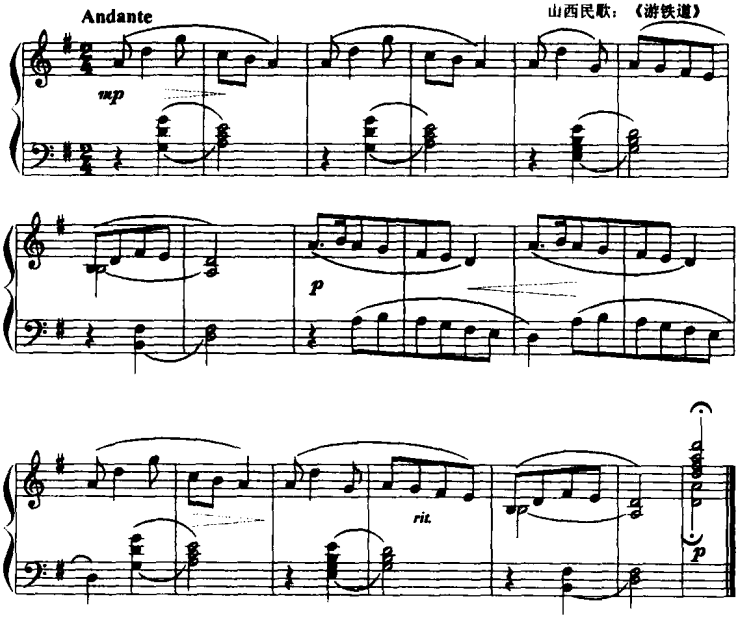
例334



这样就具有缓和“D→T”的力度的意义。

以“VI→T”为终止，作为一个和声语汇来应用，效果更显得柔和，正如宫调式的“VI→T”一样。

例335

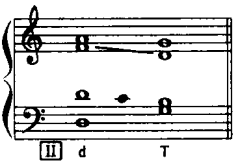


这里和声的节奏感是弱的，较强的只有“宫→商”，而接下去的“羽→宫”及“角→徵”结合着音区的下移而越来越弱了。

如果主旋律是五声，和声的声部在合乎调式音阶特点的原则下大胆引用“间音”是必要的，这能使包含“间音”的和弦的肯定出现较不突出。

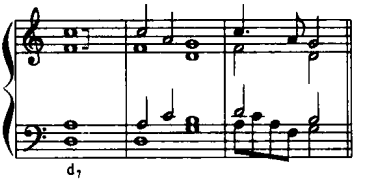
第 II 类徵调的属和弦是小和弦，但存在的问题是和 I 相似的，只是值得注意的是“变”（清角）是具有向下流动的倾向的。

例336



属七和弦是小七和弦，七音“宫音”对三音“变”的四（五）度支持使音响较好些，而且七音的出现是合乎音调基础的。

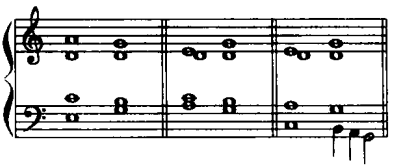
例337



II 同样可用 D_8^9，并可在结束处用导音（像前例《照花台》那样）。

在 I II 类徵调式中，我们可以不一定限于用原位的不出现三音的属九和弦，引用下例一些变化形式也能得到很好的音响，声部也很流畅，但要注意进入的必然性。

例338

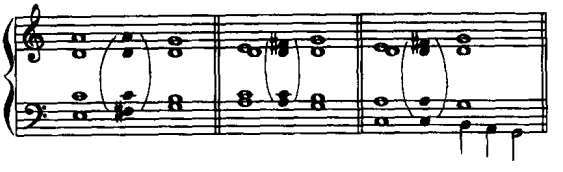


而这已经不成其为九和弦了，实际上便带有复合功能或嵌入音的和弦的意义。

上例中的第二个例子，上三声部之间的关系都是大二度。就单独的效果来说它是含糊的，但在这里却并没有使声部的清晰受到影响。用时当然要注意怎样进入这个和弦。

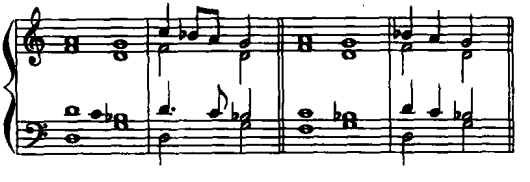
这些不同形态的和弦，我们也可把它看作是徵调式“五声音阶式的属和弦”。用“角”音代替“变徵”音的属和弦，其情形跟讲宫调式时用“羽”代“变宫”的属和弦相同。

例339



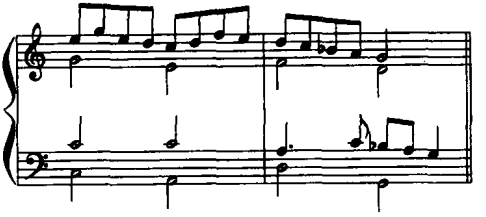
III类燕徵调式，按照音阶来看，主和弦应是小三和弦。单独听“d→t”或“dVII→t”，好像是“商调式”，甚至像“羽调式”。

例340



按照“燕乐音阶”来配和声时，总像是带有调式交替的意义，这在徵调式中也最明显（在燕乐音阶中徵调式也较商调式及宫调式多，羽调式极少，角调式没有）。

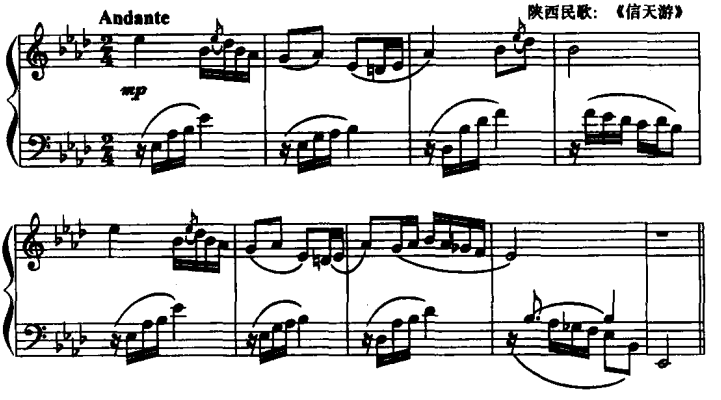
例341



上例结束时有很明显的商调式甚至羽调式的感觉，像是以“闰”为宫的调接触。

包含“闰”音的调式，虽然在汉族并非是固有的，而且受的影响也只局限在西北一带，但它的问题是特殊的，它的调式的游移性具有独特的色彩。像下例总的听起来仍是徵调，但却有交替的效果：

例342

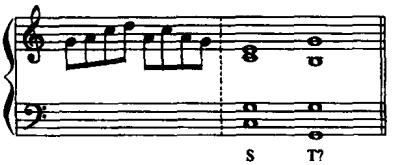


上例和声加强了它的交替意义。这个旋律是我为了能在钢琴上保留它一定的原有风格而加以改编的，“间音”的使用一方面合乎装饰性的特点，另一方面也很突出色彩的意义，这其实已超出基本和声的范围，是比较扩大的一种和声手法了。

下面要特别注意地讨论一下徵调式下属和弦的问题。

宫和弦及羽和弦是最能肯定应用的和弦。在徵调式中，它们是下属功能的和弦。这两个和弦一方面是由于包含了宫音和角音，对调式的确定起着重要的作用；然而，另一方面，徵调式中作为下属和弦的宫和弦对主和弦只能是间接的、条件性的支持，在徵调式的整个属功能成问题的条件下，如果强调了这个下属和弦的“重要性”，便很容易使徵和弦失去成为主和弦的意义，而在感觉上形成“半成调式”的结果，这点非常重要。

例343



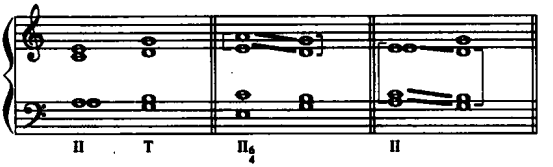
这根本不是徵调式的感觉，如果用在结束处，就变成了宫调式的“半终止”了。

所以要很小心地应用这个容易“喧宾夺主”的下属和弦，——它本来是音阶中最自然的和弦，这时必须对它加以控制，来保持徵调式的完整性。

强调四级的徵调式，正如商调式一样主要是体现在中结音上。在和声上应尽量避免从四级到主和弦，特别是从原位到原位更不要用。

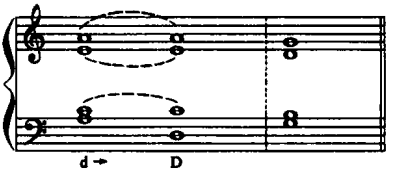
徵调式下属和声中，二级“羽”和弦倒是很有效的，它也是能肯定应用的和弦，而对主和弦的支持是较柔和的，“II→T”力度较弱，调式感觉能突出，并且在整个平滑的声部流动中，能较自然地引出作为主和弦三音的“变宫音”。

例344



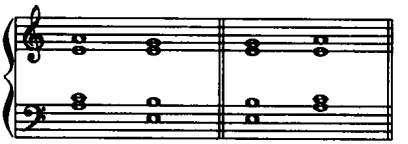
同时在交替功能的意义上，它又可作为“属的属”。

例345



而且和“角和弦”有密切的关系，角和弦在徵调式中是很能起作用的。

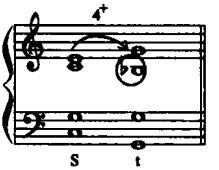
例346



所以，作为徵调式下属二级的羽和弦，是相当重要的，它可以代替四级，或经常伴随着四级。

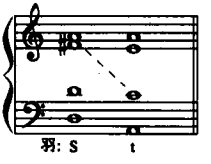
III类的 S→t 更不自然，特别突出在后一和弦中出现的增四度(减五度)音程，而这个音又是“间音”：

例347



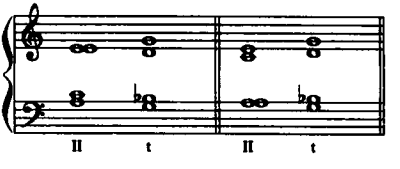
在羽调式中也有从大下属和弦到小主和弦，但增四度音程是由前一和弦的“间音”和后一和弦的五声音阶音构成的，所以效果就稍好些：

例348



II→t；由于力度弱，效果稍微柔和些：

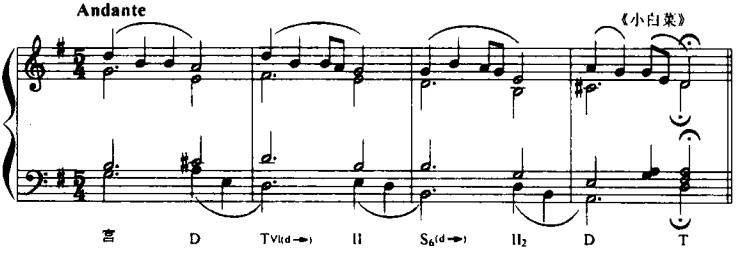
例349



现在我们根据以上一些和声语汇，尝试用四部写法为徵调式民歌配置和声。

I 类：

例350

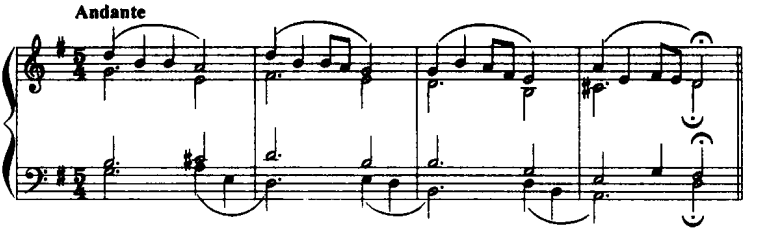


正如徵调式民歌很多用宫音开始一样，这里用宫和弦开始，这不能机械地理解成为是从四级开始，应考虑到宫音及宫和弦

在调中的特殊地位，前面谈到作为下属的宫和弦不宜强调，这乃是指在结束时和在过程中而言，和以它作开始而且不是体现出“S→T”直接进行的情况是两样的。如把上例第二小节的旋律宫音处理成为宫和弦是不恰当的。

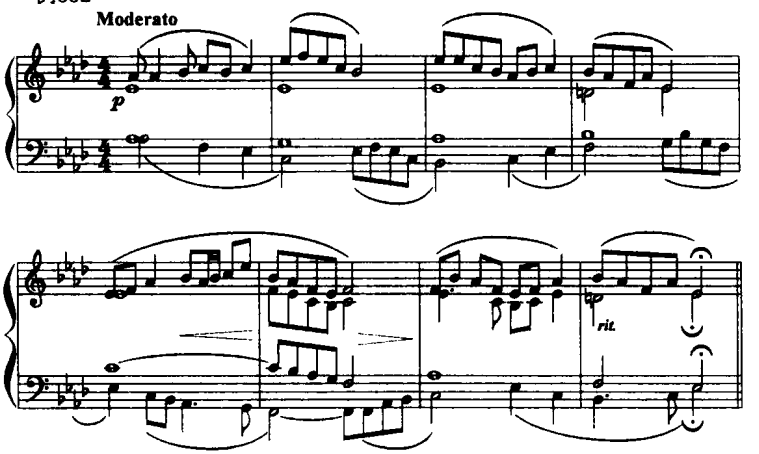
五声徵调是很难写四部和声的，如以流行在北方的《小白菜》(旋律中有“间音”的应用)来配上和声，听起来会更为协调。

例351



以《孟姜女》为典型的徵调式及其结构在汉族民间非常普遍，但是和声的配置却十分困难，下面我尝试为《孟姜女》写四部和声：

例352

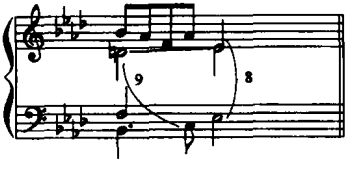


这并不能算是写得很令人满意，写起来的确困难。如果是较自由的写法，如为钢琴写作，可不严格按照四声部写作的话，当然比较容易些。

这里结束时只好都到主音上去，如果出现一个三音，听起来便感到不协调。

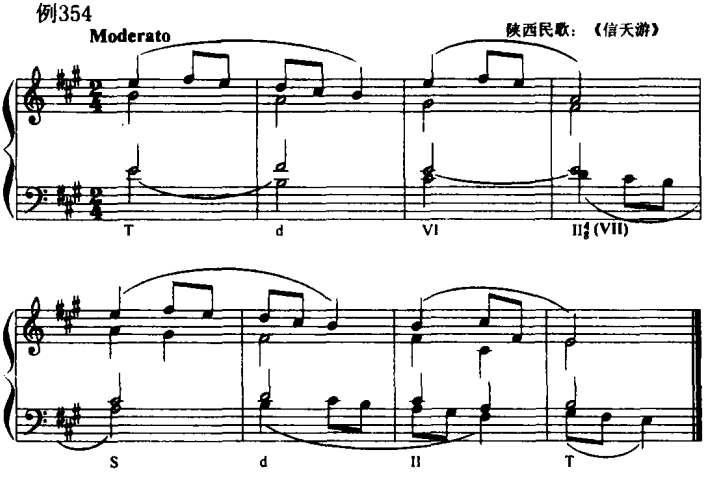
请注意结束时低音的声部处理，这和宫调式中的情形一样，这样处理完全是旋律的意义，低声部和第二声部的“导音到主音”的声部成为同向“9→8”是没有关系的，上面“变徵音”是作用于和声的，这样反而减弱它的声部旋律的意义。

例353



由于 II 类徵调式在山西、陕西一带的民歌应用七声比较显著，和声问题没有 I 那样难于入手。

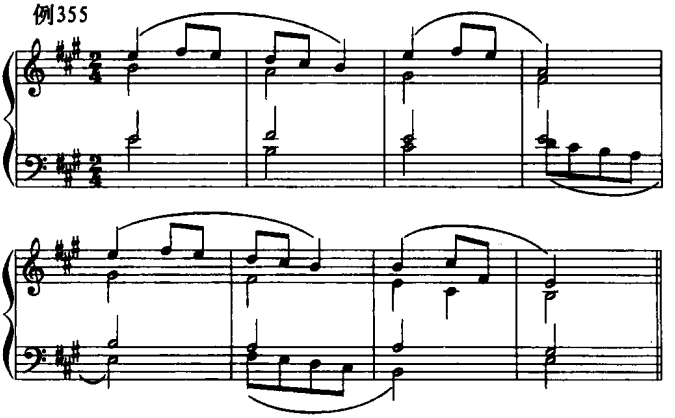
例354



上句落在宫音，这里当然千万不能配“T→S”，第四小节和弦应是“II_3^4”，“变”音是和弦外音作用于旋律的，但由于它的节奏位置强，而且同上方两声部是能构成和弦感觉的，所以它的和声意义也有，听起来好像是七级和弦。

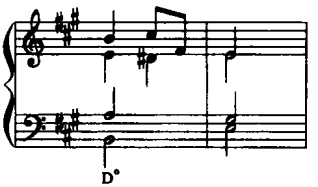
下面一种配法，较强调力度的发展，结束用“d→T”：

例355



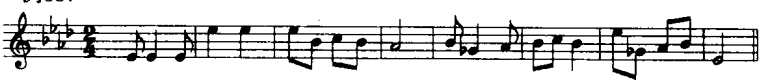
这里最后用包含导音的“D→T”也可以。

例356



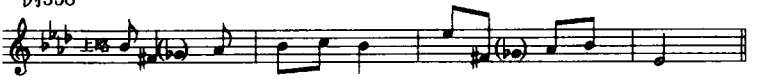
按照燕乐音阶处理和声的结果，交替调式的意味很显著，像下面这首陕西民歌《信天游》：

例357



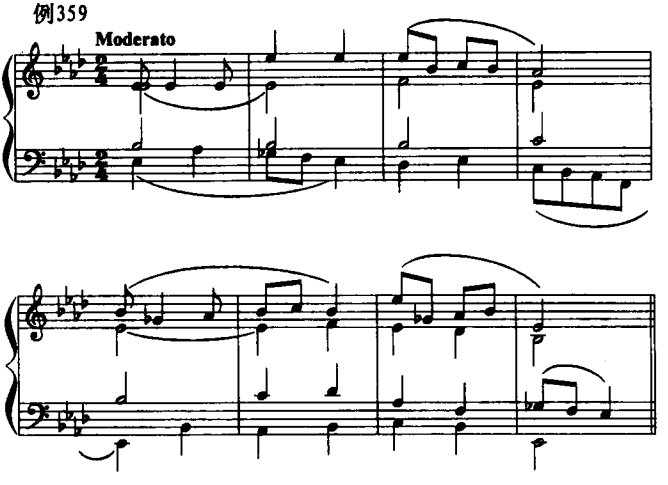
从旋律结构来说，这里的“闰”音实在是“清羽”的意义。

例358



现在要把它肯定成为主和弦的构成音(小三度音)，自然就会产生矛盾了，因此结果是离开了徵调式的感觉。

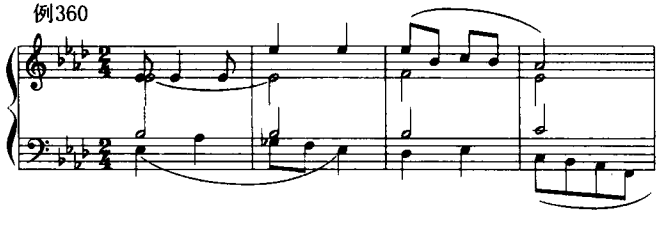
例359

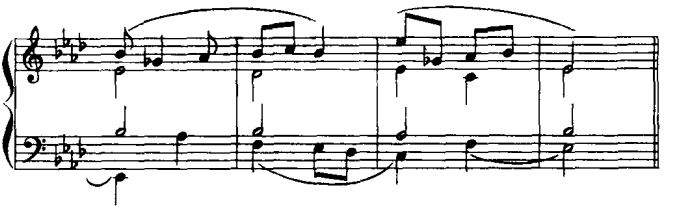


上句徵调感觉比较明显，而到了下句就有了商调式的感觉。

下句我们在和声声部强调一下“角”音和“羽”音，也许能保持较多的徵调感。

例360



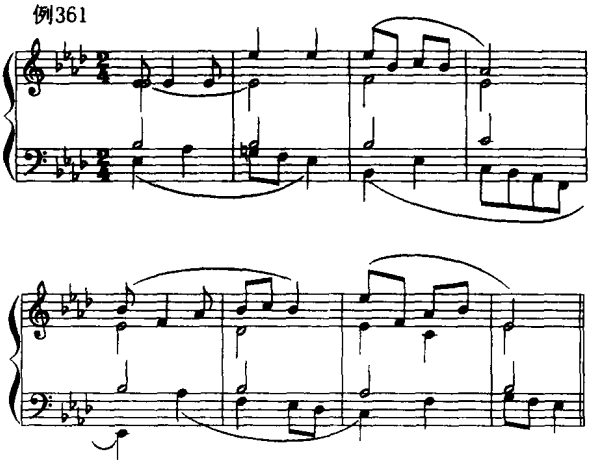


但是这总不是一种单纯的徵调式色彩。

整个燕乐调式的问题很需要进一步研究，也许这种音阶的和声根本不能成立，而应当是属于调式交替范畴的问题吧。

徵调式是更多地带有大调色彩。如果把这个例子的“闰”音统统改为“羽”音的话——这也是合乎陕北一带的音调基础的，——当然更自然的还是以 II 类的音阶构成和弦来配和声。

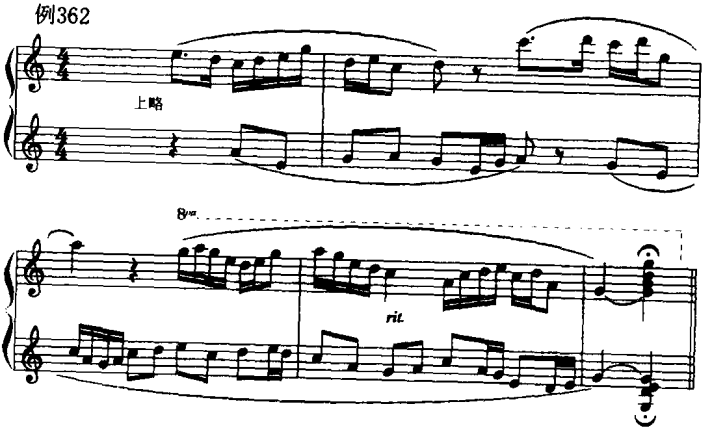
例361



结束时的主和弦，用省去三音的或用综合调式性的声部处理，这不是对任何乐曲都适合的。我们还可以采用附加六度的主和弦，即在徵和弦中附加角音，角音是色彩意义的，但在徵调式中，它还有使“变宫”音柔和的作用。

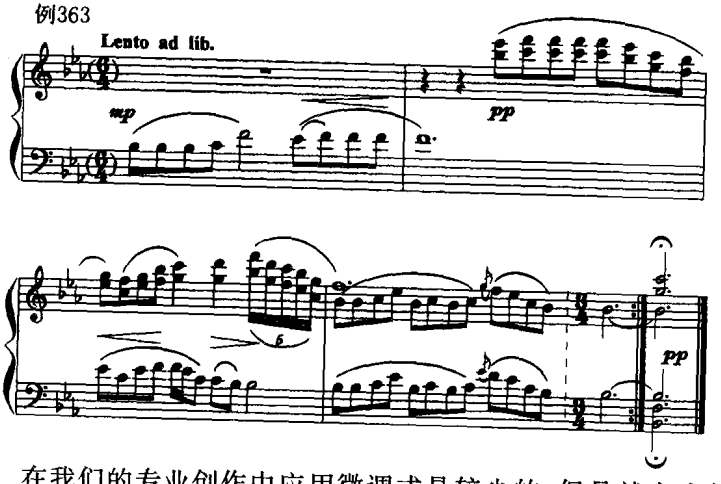
下例是贺绿汀《牧童短笛》的结束，它用了附加六度的主和弦：

例362



附加六度音的主和弦一般是在较高的音区才能获得良好的效果。而下例《山歌》的结束，不仅有附加六度的意义，而且是根据安徽徵调式山歌落音在“羽”上的特点引申而来的：

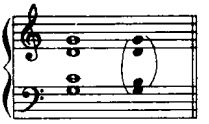
例363



在我们的专业创作中应用徵调式是较少的，但是就在为数不多的徵调式作品中（包括民歌改编），有好些是以“四度和声”

来处理的，即在主和弦中用“宫”音代替“变宫”音：

例364



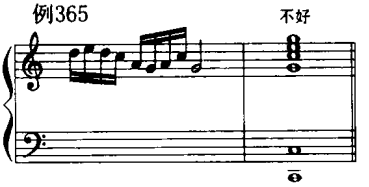
前面已经谈过，这是一种色彩性的手法，但我看来，有些作品却并不是从色彩来考虑用它的，大多是因为包含“间音”的和弦是这样难以处理，迫不得已才这样应用。

四、五度叠置的和弦及“四度和声”是可以用的，但不能将它作为基本的、独立的手法来随便滥用。要知道它在音响上的效果是很容易使色调贫乏，使和声语言苍白无力。

此外也应当看到，这种手法较适合于为钢琴写作，因为它没有严格的声部限制，总是可以更自由些的，特别是在钢琴较高的音区上采用时。这对合唱、合奏是不适合的，首先这是由于声部处理很困难，其次是音响上也太突出了不协和的效果。

对徵调式的和声，最不好的作法要算是把结束时徵音配成宫和弦的五音。

例365



这是无视徵调式的独立性的作法。

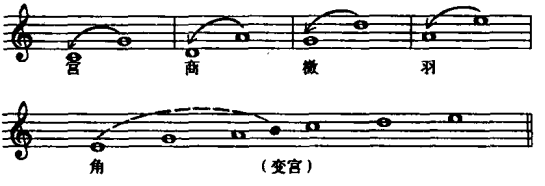
第十六章

角调式和声

角调式是几种调式中最少见的一种。

我们知道，五级音是最能支持主音的稳定度的，然而在角调式的五声中却没有五级音。

例366



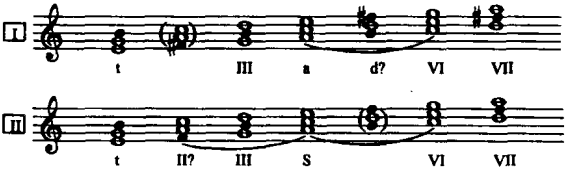
“变宫”音虽然和主音是纯五度关系，但是它对主音的支持力没有音调基础。

所以在角调式中所获得的较有力的支持只有四级音（下方五度音）。

按燕乐音阶排列和弦，角和弦是不能成为稳定的主和弦的，所以没有燕角调。

角调式音阶与和弦构成的关系如下：

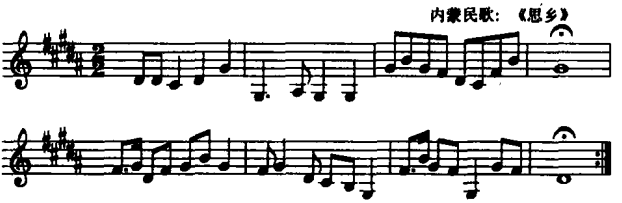
例367



上一章讨论徵调式时就谈过，在属功能有问题的情况下，如果过分强调下属的作用，将会使主和弦失去作为调中心的意义，而像半成调式。现在在角调式中，属和弦的问题更大，甚至不能成立，因此这种使主和弦失去作为调中心的情形就更显著。而且下属“羽”和弦及下属功能的“宫”和弦又是最能肯定应用的和弦，也是不可少的，这样就愈使角调式具有“半成调式”的性质，像是羽调式的半成调式。

现在举一个内蒙的民歌为例：

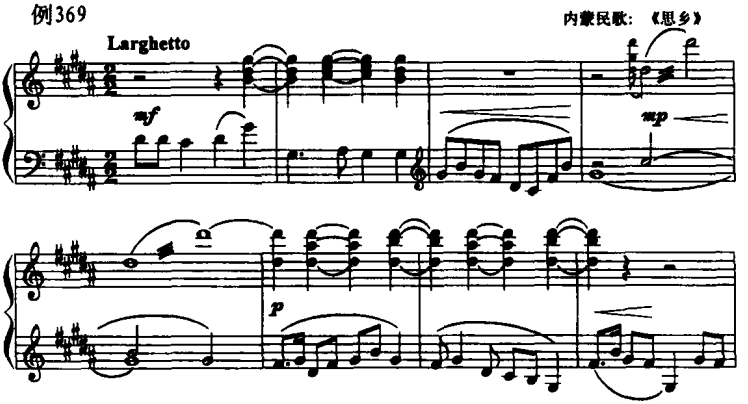
例368

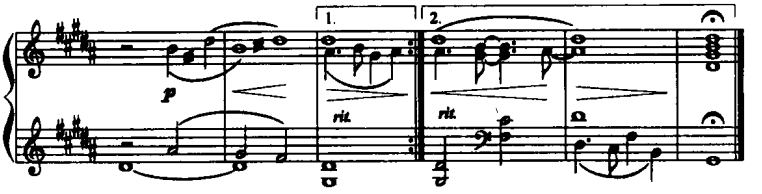


这个例子上句落音在“羽”音，在结构功能上是不稳定的，而下句又结束在“角”音，仍然是不稳定的，好像总不能结束乐思。

凭直觉，会感到下面的终止处理才是真正告了一个段落：

例369





II类的五级上的和弦是个非独立的减三和弦。

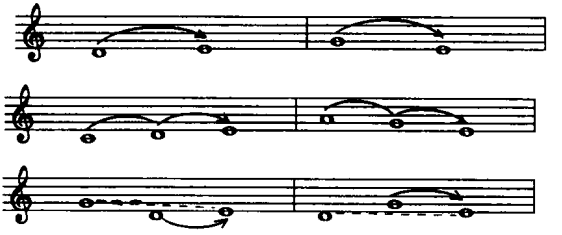
欧洲弗利几亚调式的属和弦也是不能成立的，因为五级上的和弦是减三和弦，但对于角调式来说，不仅因为它是减三和弦（I类就不是减三），更重要的是因为它是建立在“间音”上的和弦。

以三度叠置构成和弦及以力度为基础的和声原则，对角调式是困难的，特别是四部和声更难。

这时更有必要回顾一下角调式的基本音调。

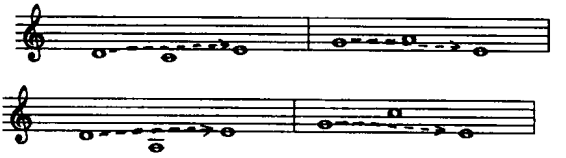
最基本的应是从不同的方向倾向主音的级进音调：

例370



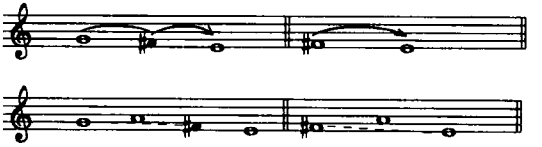
其次是隐伏声部的级进音调：

例371



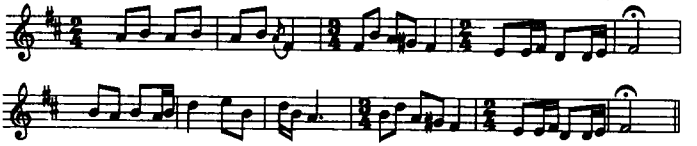
七声角调式主要是第一类型的，即以“变徵”为二级，“变宫”为五级，“变徵”音在旋律中或作为徵到角的经过音，或代替了徵音：

例372



例373

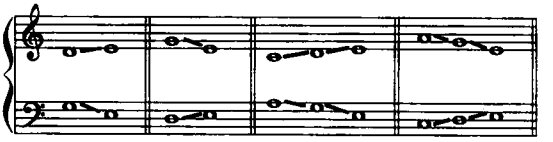
浙江民歌：《韭菜歌》



回顾这些基本音调有什么意义呢？既然角调式的和声更难解决，我们根据它的音调来发展多声部，就更成为必要。

首先以“角”调式最基本的，从不同方向级进到主音的音调结合起来，便成为角调式和声的最基本的良好的声部关系：

例374

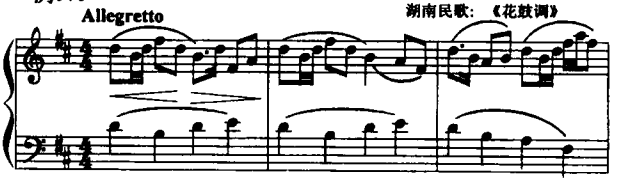


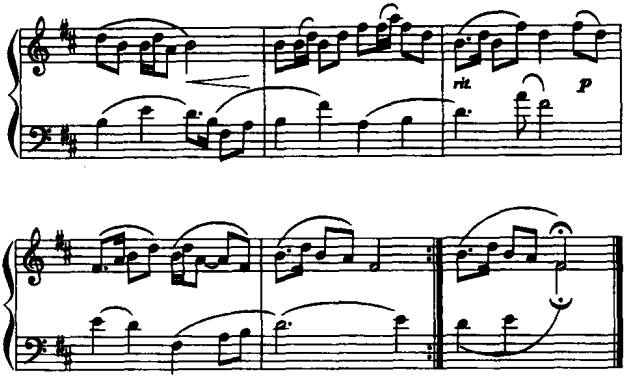
如以二部写作为例：

例375

Allegretto

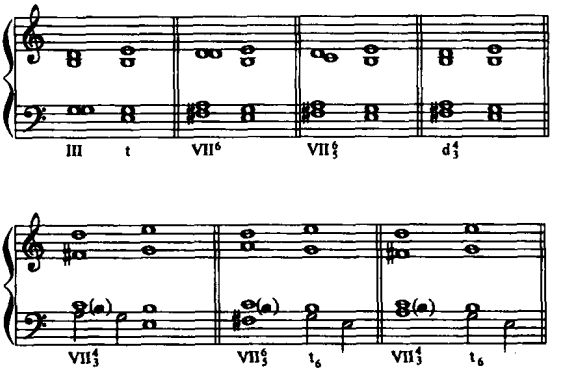
湖南民歌：《花鼓调》





在这个基础上，再探索四部和声就有了线索。我们可以找到下列这些基本的和声语汇：以“商→角”为旋律的有：

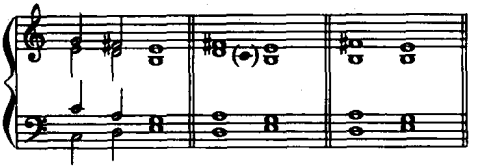
例376



这些都有很好的效果，其中也引用了属和弦，但是并没有突出属音的作用（强调的是 VII 级）。我们可以看出，属功能中“VII”级占有重要的地位。“VII→t”便成为角调中属功能到主的有效的和声语汇。

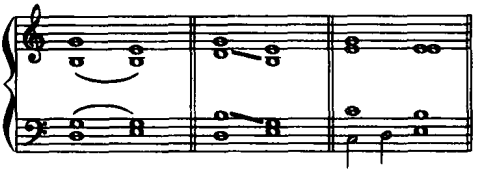
“变徵→角”的旋律，最自然的也便是“VII→t”：

例377



“徵→角”的旋律，和弦应用的可能性较少：

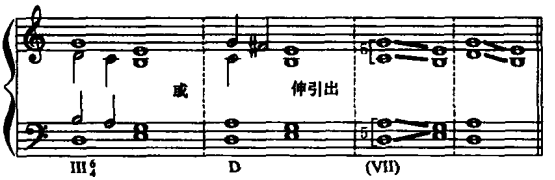
例378



上例的和声力度很弱（“III_{4}^{6}→t”有声部跳动的稍有点力）。

但是却可以根据基本音调，推引出一个五声式“VII”级来，这也是很有效的：

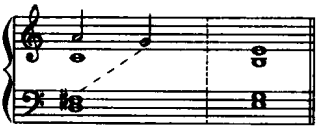
例379



这个和弦的特殊形态应是四五度的叠置，不宜作其他改变。

在“VII→t”中发生如下的声部关系是可以用的，而且很好，因为旋律意义及和声意义都同时照顾到了，但不能使“徵”和“变徵”同时响出。

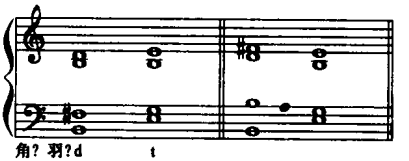
例380



从上面看来，在角调式的和声中，到主和弦的基本语汇比其他调式要少，但是只能有这些，如果我们强调一下直接或间接的力度支持的话，将得到另外的结果。

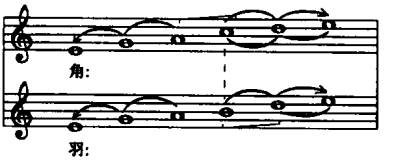
如用“d→t”：

例381



上例则变成“羽”调式的“d→t”，因为，原来“角”和“羽”的区别就在于向上方级进到主音的音调不相同：

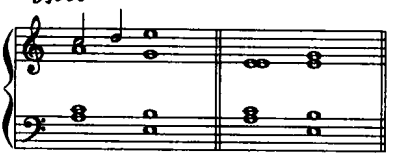
例382



现在这样强调属音，自然就产生羽调式感觉了。而且这样用法，可能和角调式的音调相矛盾。

而如用“s→t”：

例383



这就变成“羽”调式的半终止了。

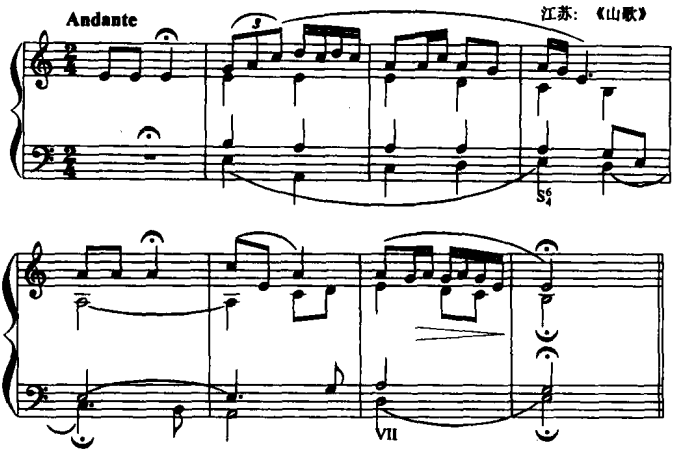
在有些角调式的旋律中，本来就包含着明显的羽调因素。假如我们完全按照羽调来配和声，把角音看成羽的五音是可能的，而且由于音调的关系，听起来还相当自然，这样当然就不成其为角调式了。所以为了保持更多的角调特点，我们需要削弱羽和弦的独立作用。

但是羽和弦在角调式中常出现这又是不可避免的，我认为在重要位置上的羽和弦，如果多用它的第二转位，即以角音放在低声部，这是加强角调式的有效办法之一。

在声部处理上强调角音作为中心音的意义是必要的，终止时结束在同音（或八度）的角音上，对调式色彩的明确也能起很大的作用。

依照上面这些手法，现举例如下：

例384



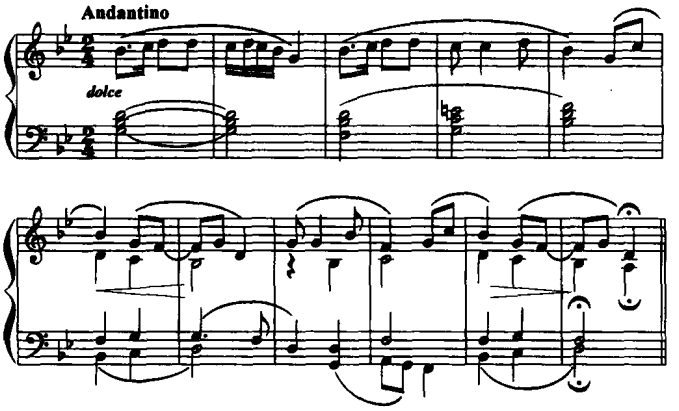
上例旋律中的羽调因素很明显，似乎只需要一个“羽”和弦来衬托就行了。

羽和弦不可避免地会多用，第四小节上句结束时用羽和弦的第二转位有很好的效果。第4—5小节的第三声部及第6—7小节的第二声部是强调了角音的中心音意义。终止时采用了五声式VII级。

角调式的色彩是柔和而有些带压抑的格调的（当然不能说绝对如此），加上和声以后更可能加深这种感觉。

下例《泗州调》，羽调式的音调也很多：

例385

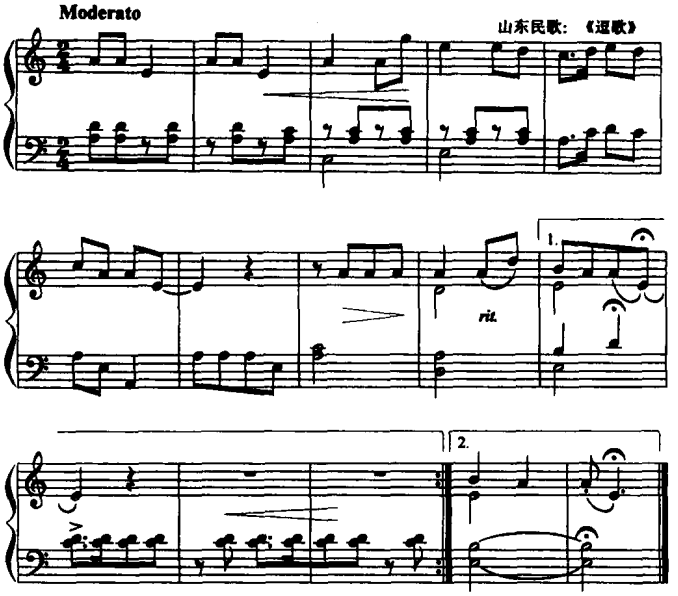


在带有交替功能的意义下，这里使用的和弦比上例广泛一些，因而和声效果也较丰富。

有些角调中包含的羽调因素，甚至强调到这样的程度，不仅在过程中而且在终止中从羽音到角音来结束，这使“半成”的意味很重（上例《泗州调》的终止中的羽音具有和弦外音的性质，和这意义不同）。

如果和声上完全适应这样的终止将会使调的巩固受到影响。为了加强角调感觉，可以把它看作自由的和弦外音来处理。如：

例386



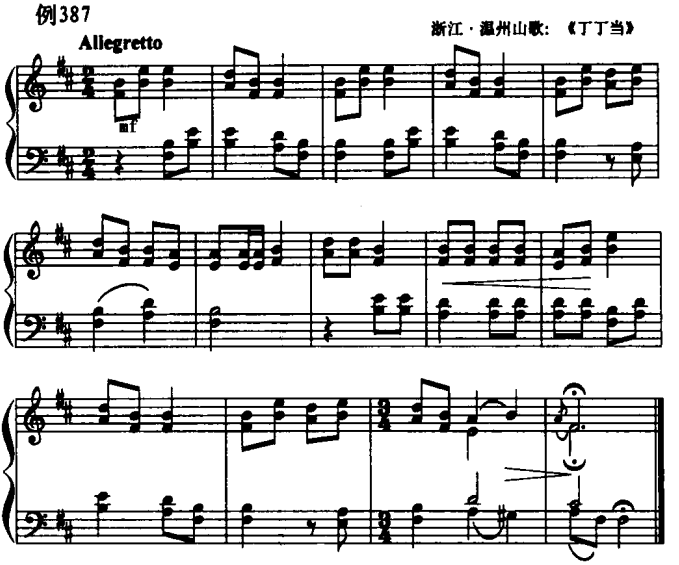
（上例反复前的二度音响，主要是模拟打击乐的节奏效果。）

像下面浙江温州山歌《丁丁当》这样的例子还不止一个，它在前面完全是羽调式，甚至角音都没出现，而只在最后结束时落在角音上。这真是一种奇特的现象，说它是交替意义似乎还有些勉强。这里造成的感觉是：因为前面一直没有出现角音，令人期待着它的出现，所以到出现时感到特别新鲜。

这个例子我采用了下方附加平行四度的声部处理，使五声一开始便明确而且在旋律强调羽音的同时也相应地强调了角音，使结束在角音上更加必然。在五声内，四个声部构成“双重模仿”的交替流动声部关系（上方及下方两声部各自按平行四度成为一个部分）。这对多调的感觉有所冲淡，这是较突出色彩的手法。我这样考虑是想描写两边山上牧童争唱放牛山歌的情趣。整个是活跃的：

例387

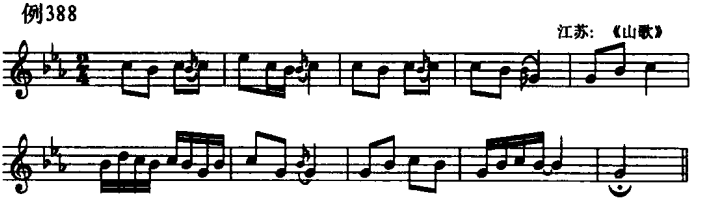
浙江·温州山歌：《丁丁当》



角调中包含羽调的因素不仅表现在“同宫”羽调的音调这方面，还常常包含着“同主音”羽调的因素：

例388

江苏：《山歌》



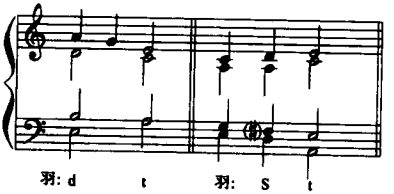
上句很明显地是落在角音上，整个也是角调式的印象，但由于下句“宫”音不出现而逐渐带来了“羽”调式的感觉。

角调式和羽调式本来就是很亲密的，相互转换，特别从角转为羽是很自然的。

因此我们可以按羽调式的和声来处理角调的旋律（和声上成为羽调），这表现在两方面：

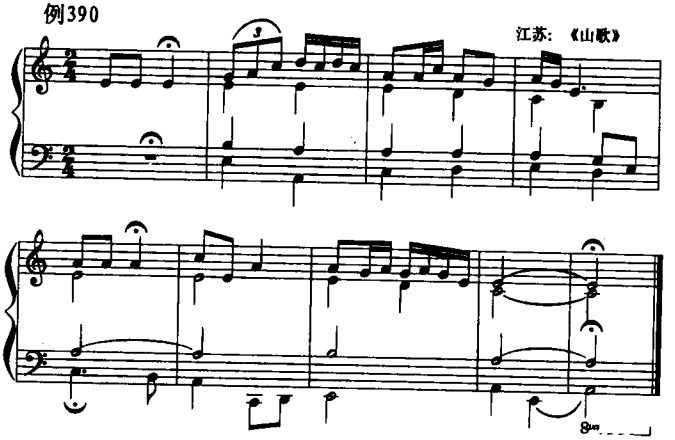
一、把角成为“同宫”羽调的五音：

例389



这样，有时便形成在羽调式中包括角调式的因素，这因素由旋律体现出来：

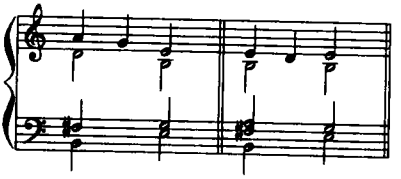
例390



为了加强羽调感，下句的和声作些改变是必要的（请跟例384比较）。

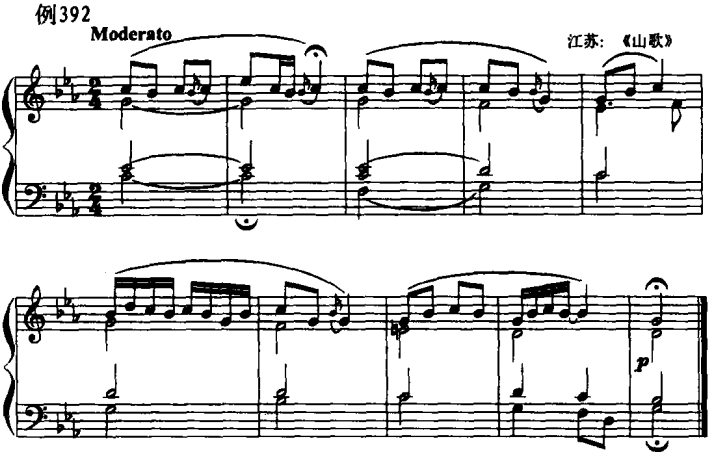
二、按“同主音”羽调处理：

例391



这只能用在宫音不出现的结束处，在宫音很显著的旋律结构内这样处理是不适当的。

例392

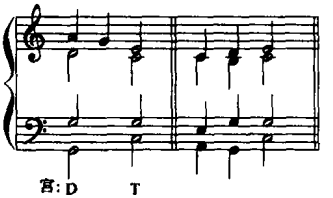


这样处理的结果，实际上变成了从“c 羽调”开始，下句转调到了“g 羽调”（属调）结束。既然旋律存在着这种可能性，和声上是可以这样发展的。当然“角调”的色彩是没有了（只能从总的印象中感觉到最后的一个旋律音是角音）。

所以在不出现宫音的旋律条件下，强调和声的力度进行，便可使角调变为羽调。

有人把角调的主音处理成为宫调式的三音，这就不仅不成其为角调，而且连小调的色彩也失去了：

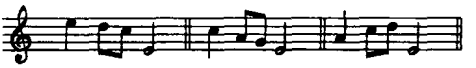
例393



如果为了表现上的需要，有意识地在宫调式的基础上结合角调因素，那也未尝不可，但这总不能算是一种基本的手法，它已属于较扩大的应用范围了。

第II类清乐音阶的角调式，好像只存在于交替调式中，最典型的如河套山西一带的《二人台》的角、徵交替（民歌如以前举过的《打连成》）。独立应用的角调，还没有见到过，在这种交替调式中，角调式的因素却不出现"清角音"，常用的音调如下：

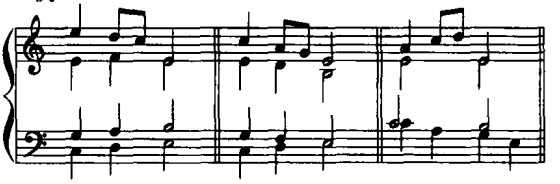
例394



欧洲弗利几亚调式的特征音正是"小二级"，而对于"角"调式来说，可不能强调这个"特征音"，汉族音乐在旋律中强调从上方半音倾向到主音的情形是极少有的。

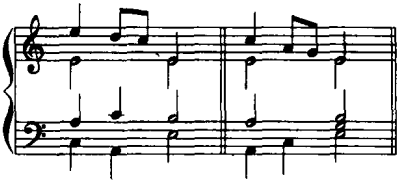
以II类音阶来配角调，应当把"清角"（变）放在中间声部：

例395



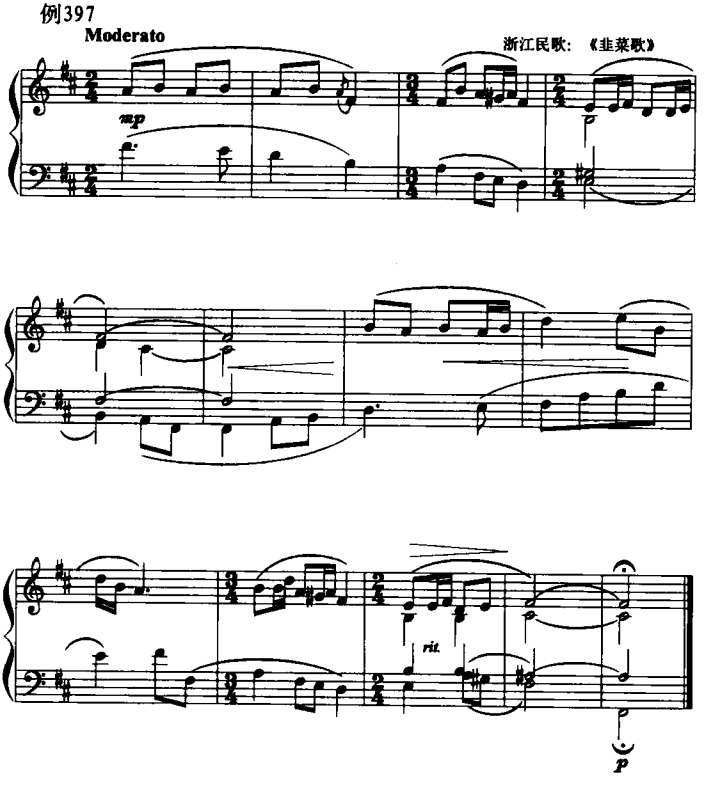
在交替中的角调式，既然独立意义较小，和声处理上便可自由一些，如用羽和弦时就可不必顾虑：

例396



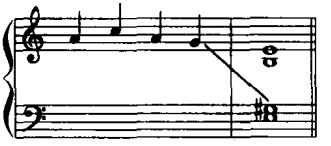
角调式以大三和弦来结束相当自然(即将“徵”音升高半音),大和弦自然的音响加强了结束和弦的稳定度,而且又很富于色彩:

例397



当然要注意的是“升徵”音须在隐蔽的声部(最好是密集和声),整个声部也应当是平滑的流动。而且这是在旋律的终止中没有“徵→角”的条件下才能采用的,否则将因为对斜的关系而突出“升徵音”,这个音在这里是不协调的。

例398



在欧洲古典音乐中，这种将小调色彩调式的结束和弦成为大和弦的情形是很多的（所谓“辟卡第”三度），其原因是为了要求得与大调一样响亮明澈的效果（大和弦因完全符合自然的泛音列而效果响亮明澈）。

羽调式能不能用上这种手法，是必须看表现意义及声部条件来决定的，在和角调相同的条件下是有可能结束在大和弦上的，而且更要注意声部的平滑。但由于在羽调式的旋律终止中，“宫音”多半很显著，它和成为大主和弦三音的“升宫音”有明显的对斜关系（在五声性的音乐中特别突出），所以听起来反而不及角调式结束在大和弦上那样自然。

第十七章

调式和声中的调发展

在乐曲中常常需要扩大调的接触面，突破单一的调性，通过基调与新调的矛盾与统一及调的色彩对比，来体现乐思的新的开展和变化。在多声部音乐的发展中，自从十二平均律的奠定提供了调变换的广泛可能性以来，调接触的发展便一直成为专业创作上的重要手法，而且调发展不仅是调接触面扩大的问题，同时直接对本调的和声起着重要的影响，使和声更丰富多样。

在调式研究部分已谈到过：调式的移宫犯调、转调及调式交替在民间是大量存在的，具有调发展因素的综合调式性七声的应用更为普遍。

调发展是多种多样的。从它与乐曲结构的关系来看，可能是结构之间的对置式的，也可能是结构内部的过渡式的。从时间上来看，可能是巩固新调的转调，也可能是临时的暂转调，甚至是新调意义很小的调交替（调交替不同于调式交替）。从调接触面的范围来看，可能是近关系，也可能是远关系以及在和声上具有特殊意义的大小调式交替的接触。在方法上可能是逐渐过渡的、交替混合的，也可能是突然转调甚至于突然换调。从表现意义上来讲，又可分为“力度”意义的及突出“色彩”意义的，等等。

音乐中的很多手法，我们在学习掌握它们的时候，如果离开了其他条件，便只能说“可能怎样”应用，而绝不能说“应该怎样”。和声上谈调发展的问题更是如此。我们只能说可能通过

什么方法来连接两调，可能接触到什么调去，但是却不能孤立地说应该用什么方式，应该到什么调，更不能说只能用这一种或那一种。

但是可以提请注意下列几点：

一、按照力度的支持关系来考虑调之间的关系，把调发展看作好像是基调各音级从属关系的扩展，也就是说把调之间的关系及连接看作是高级功能关系。这种力度意义的调发展，是最自然、最基本的。

二、在结构内部的调发展，两调的衔接中最自然的、最基本的是以两调的某种“共同因素”来作为转换的过渡。如以共同的和弦、共同音、共同的近关系调、同一主题或动机的移调发展等共同因素来过渡，使新调在平滑自然的感觉中出现。这是调接触方式的主要方面。

三、调之间的关系存在着远近的分别，接触不同关系的调在效果上都有差异。接触关系越远的调越能激起新鲜感，色彩对比也强烈，有时可能令人感到突然。而接触关系越近的调则越平和自然。民间音乐的调发展一般都是接触近关系的调，在专业创作中也是以接触近关系调为主，特别是在歌曲创作中。一般的歌曲创作很少甚至于常常没有必要用远关系的调接触。只有在扩大调接触面的机会较多的大型器乐曲中才常见用远关系的调发展。同时，看两调关系的远近，必须首先从调接触的意义上来理解，不能一概而论，也就是说要从各个方面来看调关系的远近问题。譬如我们可以从音阶的比较上来看两调的关系，它们共同音及共同和弦越多，关系就越近。也可从宫音及主音的音程关系来看，越协和的越近，两调支持关系越直接的越近。结合这几方面来区别调的远近关系是最自然的。但是如果从调式交替对置的原则来看，除平行调式本来就是近关系调以外，同

主音调式也是近关系。这时就不能再从音阶的比较来看调的关系了,因为按音阶比较的话,同名的调式是远关系。而在突出色彩意义的调接触中,调的关系又有不同的原则。因此我们便不可把从不同角度来发展调接触的不同原则混为一谈。

汉族调式的调关系首先应从宫音系统来看,而不是像大小调那样仅仅看主音的关系。在民间常用的调发展是同宫系统调及不同宫系统调的"以宫为徵""以徵为宫"。这些调的关系都是亲密的,宫音之间的关系是富于支持力的。

"移宫犯调"的继续发展,可得到以"宫"为"商、角、羽"和以"商、角、羽"为"宫"等,这使调接触面的范围扩大了许多(十二律中除上下小二度及增四度的宫音关系外,其他宫音系统的各调都可通过这种关系接触到)。这些在第五章便谈到过了,这里不再重复。在这些调发展中有几个便是突出色彩性的,如以宫为羽、为角及以羽、以角为宫。

在和声上相应的配合这些调发展就不是很难的事,而且反过来由于多声部的联系使调的逻辑性加强,更能确定或者游离某个调性。当掌握了本调和声以后,在调接触发展时所发生的新问题只是调之间的连接和总的布局构成的问题,以及从乐思体现上来考虑调发展的表现性的问题。

以下尝试结合汉族调式的特点谈几种调发展的情况。

一、逐渐过渡的调发展

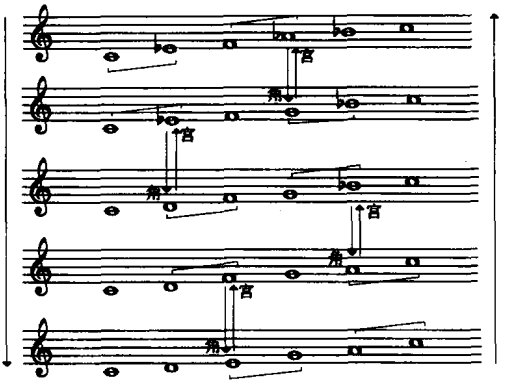
以两调某种共同因素来作为转换的过渡是最自然的一种手法,过渡中具有双重意义的共同因素越多,两调的转换连接越平滑。

按音阶比较来看调之间的关系是最基本的,近关系调的共

同音很多(同宫调式完全相同),这些共同音使前后调有着密切的音调上的联系。

第五章已谈过,基调的上下方五度宫音系统调,在五声音阶上只有一个音不相同,而这个音可能包含在基调的七声之内,因而相互转换是非常容易的。只须将宫音移低一律,使变宫转为正音,便可转向上五度宫调系统(以徵为宫)。将角音移高一律,使清角转为正音,便可转向下五度宫调系统(以宫为徵)。

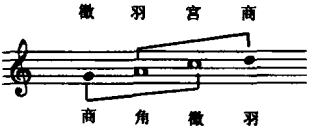
例399



(这样可一直伸引到十二律。)

这当然必须通过五声性的音调来体现,在旋律构成中便表现成为小三度位置的改变和小三度意义的改变。相邻的宫音系统调除有一个小三度的位置有所不同以外,还有一个共同的小三度结构。

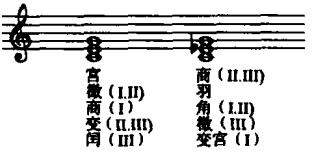
例400



这时只须将五声的另一声(即宫音或角音)加进来便可明确调性,而不出现这一声便可游离本宫系统调(参看第八章)。

除了音调上的这种联系以外,在和声上当然还表现成为以共同和弦为过渡的枢纽。如大小三和弦便可能具有几种不同的意义(这里还没有结合功能意义):

例401



使一个具有多重意义的和弦确定下来,便可建立新调。而确定一个和弦的意义必然要联系着旋律及和声运动,单凭一个和弦是确定不了的。

对五声音调来说,共同和弦在前后调都是五声音阶音上的和弦,当然是必要的。特别是成为新调的宫和弦、羽和弦(两者的构成音都是五正声,并经常可结合在一起来应用),及成为以间音为五音的角和弦,是最自然的。当然这还要看具体的调式特点如何而定。成为后调角前的商和羽前的徵和角前的徵也较自然。

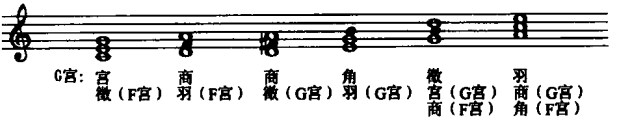
结合和声上的调发展来看三种类型的七声音阶,我们更加能看出第二类七声(清乐音阶)所具备的优越条件,因为它上下方五度宫调系统的五声都可包含在一个七声之内。而第一类则更适合于向上五度方向发展,第三类更特殊,它只适于向下五度方向发展,并且新的宫音都是非五声音阶音,如以变为宫,以闰为宫(这是从音阶比较上来看调的关系时,以关系的远近来考虑的)。

因此在调发展中,由间音不同而形成的不同类型的七声,实

际上可以混合应用，特别是第一、二类的混合应用。这时主要表现在商和弦的游移上，即商和弦可以是大和弦或小和弦，也可能是将大和弦或小和弦成为商和弦（参看上例）。

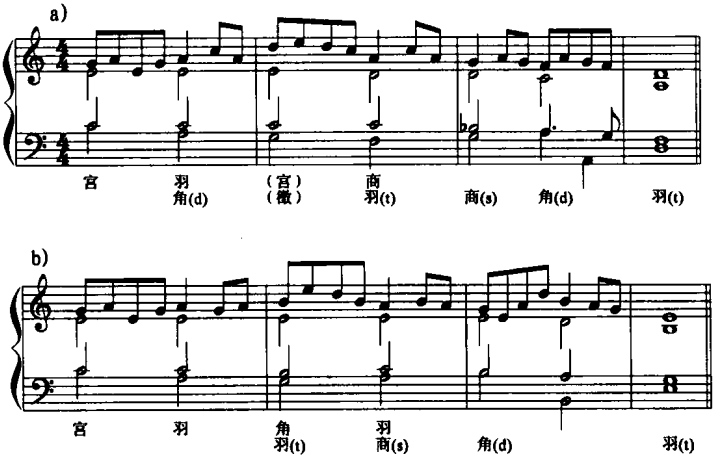
第一、二类七声混合，各五声上的和弦在近关系调发展中可能具有意义，如：

例402



通过这些能成为新调的宫、羽、角、徵、商的共同和弦，结合着旋律及调中功能意义的改变，便能很自然地游离本宫系统调。其中尤其以羽成为角（转向下五度宫音系统调）和以角成为羽（转向上五度宫音系统调）效果最好（羽和宫可结合在一起）。

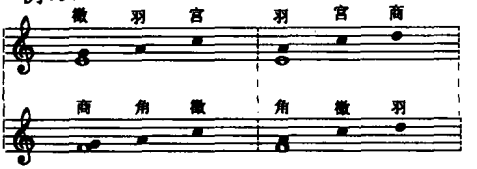
例403



值得注意的是：在多声部音乐中，可以通过和声声部来确定

或改变具有双重可能的旋律的意义，也就是将确定调性作用的宫音和角音的关系体现在纵的关系上（讨论商调式和声时便谈到过这一问题）。

例404

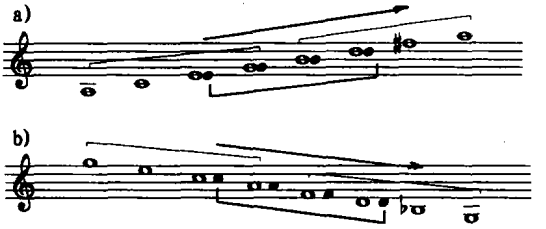


这对调发展的过渡非常有用。

通过共同因素转向远关系调，是以共同的近关系调为枢纽的，即不断地以近关系的中介调来逐渐过渡。经过的中介调当然不一定要明确，特别是调式更可不必确定。但是由于宫和弦及羽和弦是以五声音阶音构成的，因此常常感到经过的是宫调式或羽调式，而又以羽调式最显著（因为它最容易结合和声的功能）。转向羽调式也最容易掌握。

五声音调并提供了缩短这种逐渐过渡的可能性，将共同的小三度结构的意义加以重叠即可跨过五度的宫调系统而进入“五度的五度”宫调系统，也就是以“变徵”为“角”及以“闰”为“宫”（“以商为宫”和“以宫为商”）。

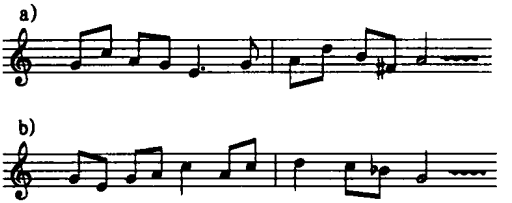
例405



在旋律构成中当然不能是直线式的，应当使不同宫的两组

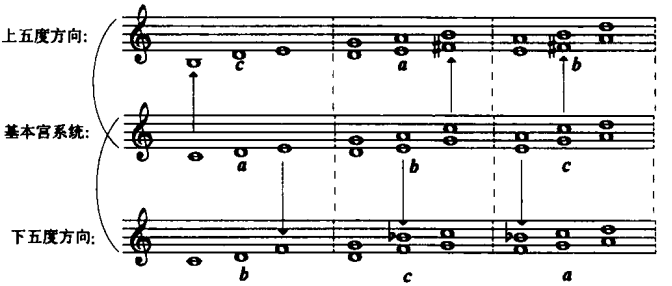
音调动向相反的衔接在一起，构成波浪型的旋律线。如果能注意旋律中的隐伏线条，效果更流畅。

例406.



过渡的旋律也可表现成为三音组结构的转换。三音组在这时具有很大的意义。

例407



但除了要注意使不同宫的两组动向相反外，还需避免将半音直接连在一起，或者时距太近(两组重叠衔接时特别要注意)。

b.c.两组的意义都可由和声声部来确定。

向远关系的逐渐过渡中，在和声上常可表明为不断的以羽为角(转向下五度方向的调系统)，和不断的以角为羽(转向上五度方向的调系统)(如果要使某一大和弦成为宫和弦，必须要拉长中介调的过程)。这时实际上可以只是仅仅通过和弦结合音调来体现中介调。

缩短逐渐过渡的过程，在和声上可以是使宫和弦成为商和弦，商成为宫，或使角和弦成为商和弦，商成为角，但这时要特别注意声部的流畅，否则会显得突然，而不成其为逐渐过渡了。

必须记住中介调的数目应当是有限的，否则变成了不断的逐渐过渡。那么音乐效果将不堪想象。但又不能说到底应该经过几个中介调才算好，这仍要看具体情况决定。我想，只能说这样的逐渐过渡最好是不超过两三个中介调。如果转向关系更远的调，则还可通过其他方式来缩短过渡的过程（如结合调式交替对置），或者是用其他意义的调接触。

现根据以上讲的一些，试举两个逐渐过渡地转向远关系的例子（上下方五度方向各一个）：

例408

a)

宫 羽 角 （宫）（徵） （商）羽 角 （商）羽 角 （商）羽 商

b)

宫 羽（商） 角羽（商） 角羽（商） 角羽 角 羽

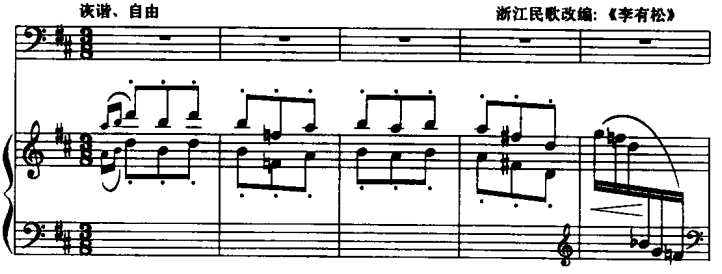
在多声部音乐中，声部运动的流利自然及平衡在调发展中

更为重要。其实只要声部运动处理得好，转向任何调都可能被接受。相反，即使在最简单的本调和声中，声部处理不得当的话，和声效果也是不会好的。

二、突出旋律作用的调发展

我们必须对旋律作用于内容表现及风格的重要意义有足够的认识。显然，不管是较长久或很短暂地接触到任何调，都必须注意到音调的五声音阶性。通过旋律来确定新调，对调式的调发展具有特别重要的意义（在基本和声中，声部的旋律意义便是很重要的）。接触关系较近的调是容易做到这点的，但到较远关系的调，更须特别注意。由于旋律在音乐中的主导作用，我们完全可以仅仅通过旋律来发展调接触。例409是我在改编浙江民歌《李有松》时采用的较远关系调接触的手法，它通过调的色彩对比、调的节奏感的跳跃来造成诙谐幽默的情趣。接触的调，其一是“以宫为角”，另一是“以羽为宫”，时间虽然很短暂（可说只是调的交替），但调的对比却很明显，新调五声性的旋律（这里是华彩性的）不仅保持了风格，而且对确定新调起很大作用。

例409



李家庄 有一个

李有松，李有松 罗罗罗， 封建思想 搞不懂

通哎， 头戴一顶 瓜皮帽哦，

下略

同一主题的移调发展，由于旋律作用的突出，是很重要的一种调接触发展的手法，在我们的作品中有很多这样的例子，这种手法可以在结构内部，也可在结构之间，接触的调可远可近，而且即使是近关系，新调的色彩对比也很鲜明，下例是“以商为宫”：

例410

邓尔敬：《儿童钢琴曲》

rit.

mp

下略

同一主题通过调式的对置发展在创作中用得很普遍，这种手法在欧洲大小调中是可以不改变旋律的音级的，如比才的《阿莱城姑娘》组曲。

例411

下略

下略

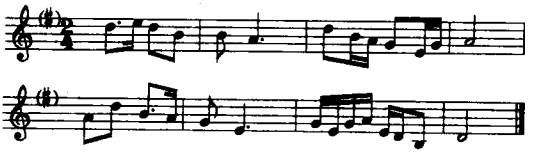
然而对五声音阶性的旋律，却必须改变音级，构成一种独特的调式对置的发展，或通过同名调式的对置来进行转调。

如以下面民歌旋律为例：

例412

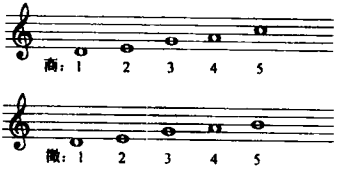
这是商调式(d商),如果要对置发展成为徵调式的话,就得作如下的改变,才能成为徵调:

例413



如果我们现在按照五声音阶来算音级,那上面这种改变是保留了同样的音级:

例414

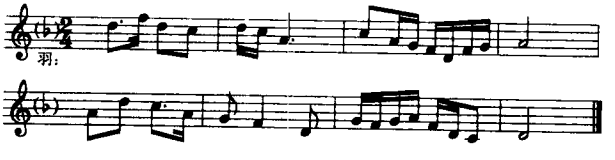


但是这样套音级也不一定对每个调式都适合,应当根据不同的调式特点作一些改变,以加强调式感。

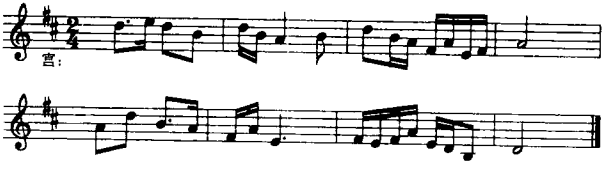
下面是羽、宫、角的对置:

例415

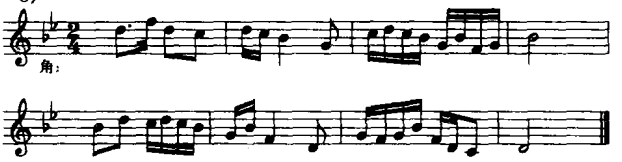
1)



2)

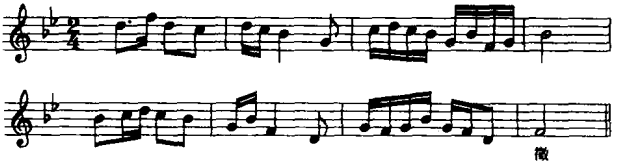


3)



这里都是同名调式,但也可以通过这种对置转向其他调式。如:

例416



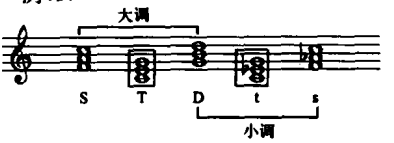
第八章例 132 中,我们举过陕北民歌《店家失女》有徵调和商调的两种,它们的关系就是这种原则,只不过不是同一乐曲的对置发展,而像黄梅戏男女唱腔那样,却已经具备了这种同名调式对置发展的特点。

三、调式交替的调发展

大小调和声中,同主音大小调的交替混合,及平行大小调式的交织,使和声手法得到很大的发展,是色彩性调接触的重要方面,在这里可以稍为提及一下。(同名调式和同主音调式这两种提法在概念上应当是有所不同的。"同名"仅仅是指两调的关系,而"同主音"不仅包含两调的关系,并且是表明一种调接触发展的原则。)

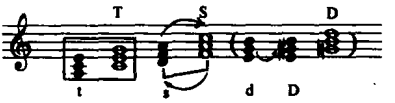
欧洲在多声部音乐发展中确立大小调制的同时,得到一个重要的结果,即大小调功能关系的一致性及同名大小调的属和弦相同:

例417



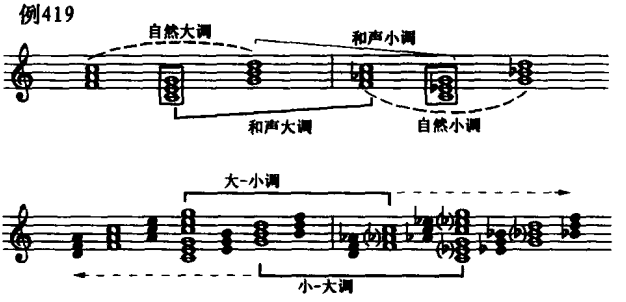
平行大小调的主要功能关系极密切，特别是下属系的一致：

例418



这就提供了调式交替混合的有利条件，在创作中广泛使用了这种调的接触，使大小调制的和声有了高度的发展，而且丰富了大小调体系，如和声大、小调即是这种发展的结果，并在这基础上形成“大—小调”及“小—大调”的体制。

例419

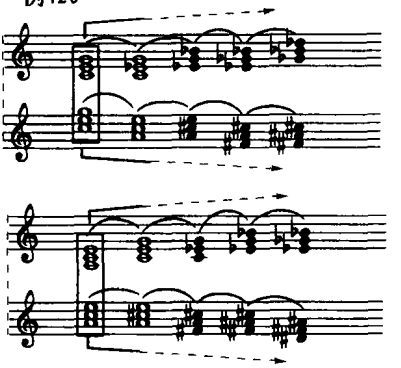


（“大—小调”及“小—大调”的形成当然还要通过旋律来体现，不是仅靠几个交替的和弦。）

如果把同主音大小调的交替和平行大小调的交织结合起来加以发展，就会产生更为复杂的结果。

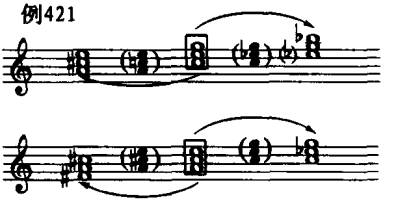
如构成“再交替”：

例420



甚至发展成为“跨越交替”，即将“再交替”的中间过程省去而仅仅是假设性的通过同主音或平行大小调的替换：

例421



这是非常突出色彩性的调接触，为近代专业创作中所喜用。

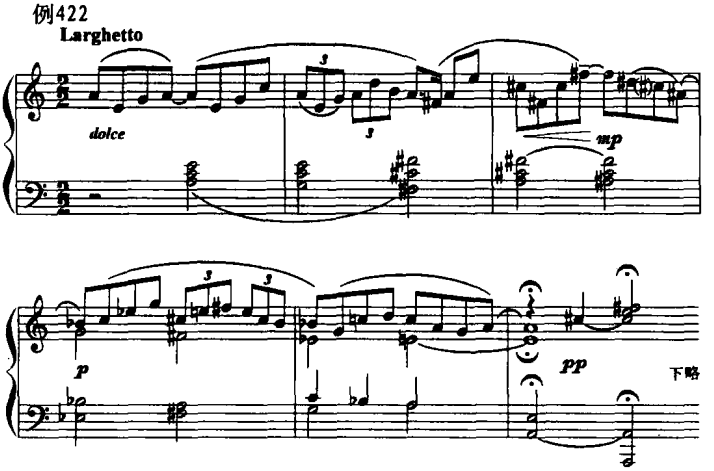
这种“再交替”，特别是“跨越交替”，调性及和声的功能意义已退到次要的地位，甚至没有功能的联系。所接触调的和声也只限于主要和弦，甚至只是以主和弦来体现，这时就完全变成了不是通过一系列的和弦而是仅仅以一个大三和弦或小三和弦来代表一个调，在和声上构成鲜明的、独特的色彩对比。

我为什么要谈这些？我觉得这些手法对汉族调式和声也是有用的，并且能够很自然地结合应用。

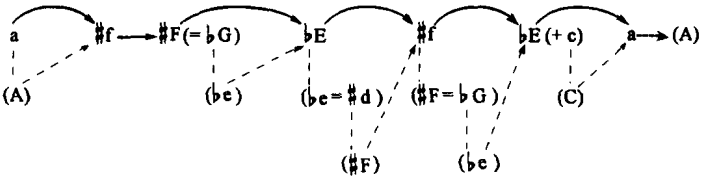
因为在我们的调式中最自然的两个和弦，便是一大一小的宫和弦及羽和弦，而且两者经常可结合在一起的，通过宫和弦及羽

和弦的“平行对置”和“同名对置”，以及将两者结合起来进行“再交替”和“跨越交替”是完全可能的，而且与五声性的旋律能相适应：

例422



这里交替的调，是仅以宫和弦及羽和弦为代表的（即大三和弦及小三和弦），现在用大写字母表明宫和弦，小写字母表明羽和弦，将上例交替及跨越的情况图示如下：

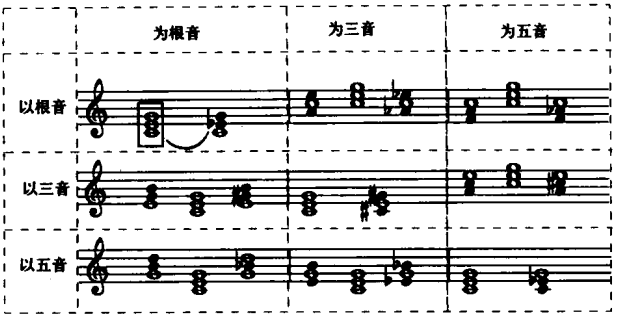


我作的这个例子，未免交替得过分了些，但就只当用它来说明问题吧！我以为在我们的作品中适当地采用这样的手法是可以的。

以主和弦构成音为共同音的调接触，也能产生一些突出色彩性的调发展，正如上面情形一样，这样的接触也是以主和弦来体现的。

譬如以大主和弦的构成音为它调主和弦构成音的可能有：

例423



其中有一些重复和关系很近的调子，而有些调子却较远。这些较远的调中以上下三度的关系的调最富于色彩，如：

从 C→♭A(以宫为角)

→E(以角为宫)

→A(以角为徵)

→♭E(以徵为角)

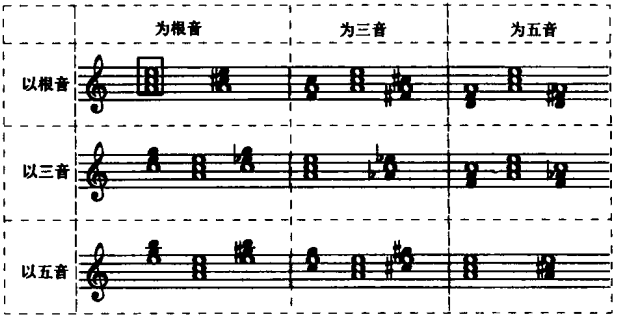
对比性特别强的是同三音关系：

→♯c(以角为宫)

而它却是 E 宫和弦的平行羽和弦。

以小主和弦的构成音为它调主和弦的构成音可能有：

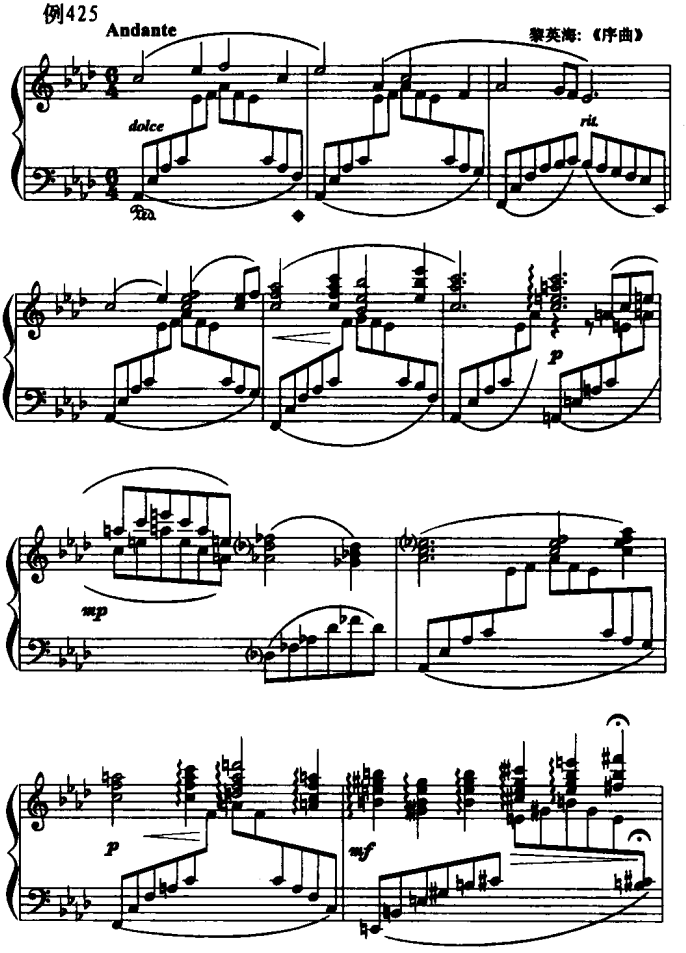
例424

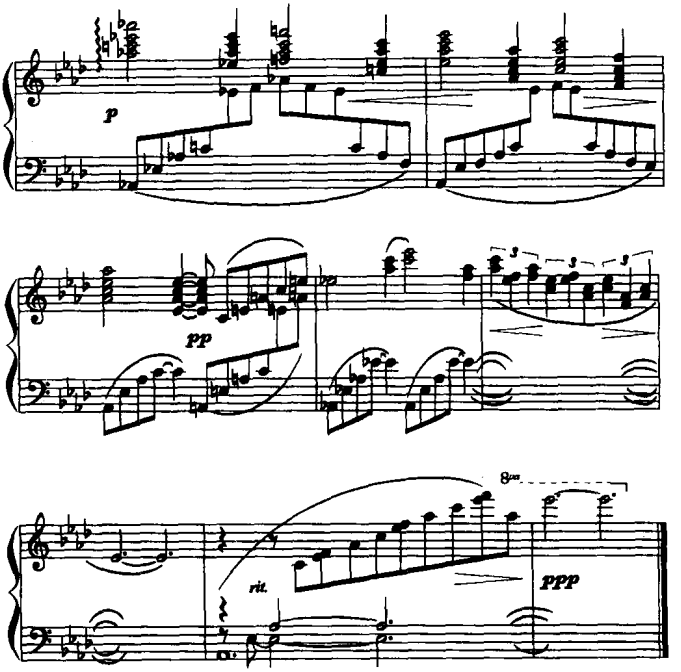


其中是以“以羽、角为宫”及“以宫为羽、角”的关系最富于色彩。

这样以主和弦构成音为共同音的调关系，即使它们对比性很强，也可能只是很短暂的接触，然而却构成了又一种独特的交替，而且因为只突出了一个和弦的色彩，所以主要的感觉仍是“宫和弦”及“羽和弦”的交替，最能自然结合的也是宫调式和羽调式：

例425





这里接触的调是从♭A→a，→E(♭F)。色彩是柔和的，从♭A→a在声部上构成平行和弦(只保留“以角为宫”)。

短暂的调接触引起和声色彩上的变化是很多样的，我们必须根据内容的需要来采用这些手法，要防止单纯的热中于色彩，特别是在创作中不要以色彩为音乐构思的目的。

四、调 性 重 叠

调接触的扩大由平面发展到垂直的“调性重叠”，在近代多声部创作中也得到了一定的发展。

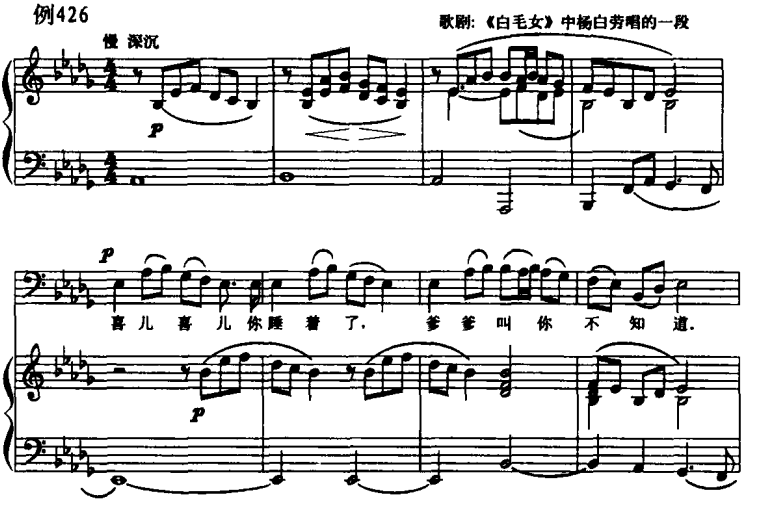
为了某种构思的需要，在乐思的发展中以“调性重叠”来体

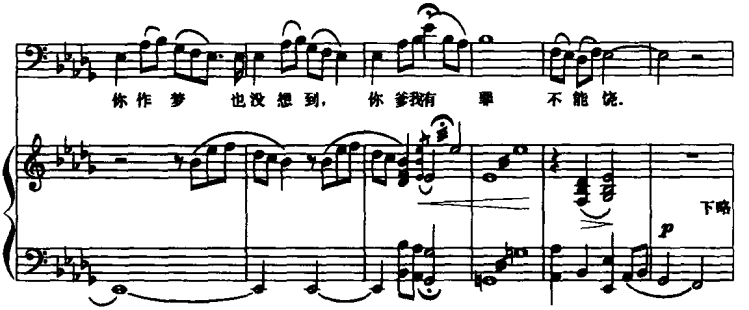
现戏剧性的、错综的、哲理性等构思是可能的。本来在民间音乐及西欧古典作品中即有着调性重叠的因素，如在主音持续音上的调变换，综合调式性及四声音阶的模仿等，只不过近代更大胆地采用了富于对比性的调性重叠罢了。这种调性的重叠主要是“衔接式”的，在意义上是构思中“紧凑段”的更大发展。它和“多调性”的根本区别在于：“多调性”是在否定基调作用的目的下，采用两个以上的调子同时并进，而“调性重叠”仍然是在基调的基础上发展的。

调性重叠时，两调的冲突是尖锐的，造成紧张复杂的音响（特别是关系较远的两调），它亟待解决为单一的调性。而且必须注意的是：重叠的两调不是同等重要，时间也不宜持续得太久。

从前我们就谈过，在同一七声之内也可能产生调性重叠，这是最自然的一种。下例是我改编的歌剧：《白毛女》中杨白劳唱的一段。

例426

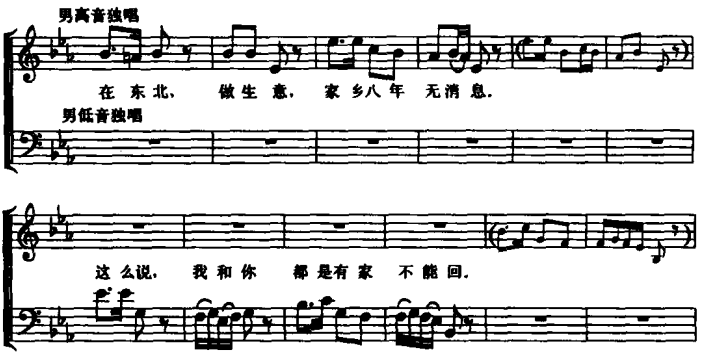




歌声同钢琴的高音交替流动声部关系的上五度移调模仿，构成调的重叠，歌声是“♭e商调”，钢琴是“♭b商调”，这也可说是综合调式的垂直发展，我认为这种手法对杨白劳自杀前痛苦心情的刻画是有帮助的，具有比其他手法更大的感染力。

在冼星海《黄河大合唱》中，《河边对口曲》所用的调性重叠是很独特的，在问答对唱时本来是两个调的对置(♭E徵和♭B徵)而发展为重唱时便是两个调的重叠了，这样就更加强了两个人物的形象感(前面一直便是各用一个主题)，效果非常生动，而且合乎情绪的发展，直到合唱加进来才统一在基调，发出强有力的号召声：

例427



仇和恨，在心里，奔腾如同黄河水。黄河边，定主意，

咱们一同打回去。为国家，当兵去，太行山上打游击。

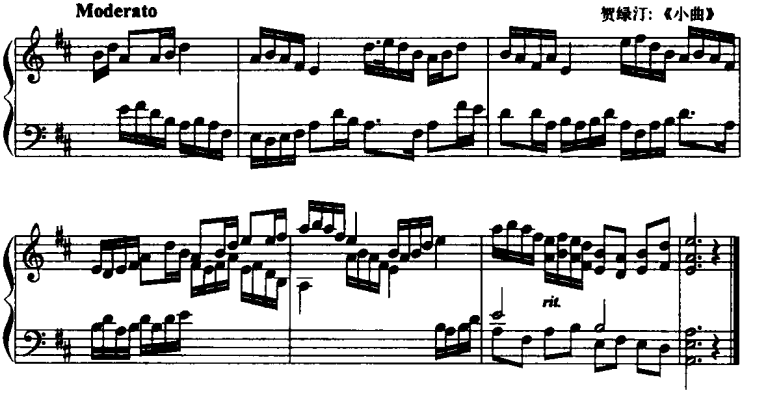
从今后，我和你，一同打回老家去，一同打回老家去。

合唱

一同打回打回老家去！

同宫系统调式的重叠，意义要小得多，在效果上是造成和声与旋律的矛盾，表现为在某调和声的基础上结合另外某一调的因素，这因素是由旋律来强调的，上一章曾提到把角调旋律配以同宫羽调的和声，就具有这种意义。下例，贺绿汀的《小曲》，便是在徵调式的基础上结合商调式因素，也是一种交替配置法：

例428



调接触发展的手法是多样的,除了以上谈的一些外,还有像利用变化和弦的过渡转调(将共同和弦的范围扩大到变化和弦);半音转调及利用适当的和弦作等和弦变换的转调(也是通过共同和弦,只不过加上等音意义的改变后,结果更复杂,如减七等和弦转调)等等。这些在大小调和声中都有用的,对调式和声也并非完全没有应用的可能,如用等于小七和弦的增六和弦作等和弦转调,对调式和声便能适应(当然由于音调的关系,如用减七、增三的等和弦转调之类的手法是不恰当的)。而调发展和较复杂的和声手法相结合的时候,问题的方面就更多了。

另外,在调发展中也有使调性暂时含糊,通过暂时的游移调性来表现特定气氛的手法(和逐渐过渡的调发展中的调的游离不同),这里都不多谈了。

调接触发展是音乐表现上的一个重要因素,但我认为它并不是最基本的表现因素。而且重要的是对于这种种调接触发展的原则和手法,我们都必须从构思上、风格上来理解和掌握应用它们。绝不可仅从条文概念出发,更不可在写作中为转调而转调,从而变成以转调为目的。

第十八章
较扩大的调式和声手法

除了调接触发展以外，较扩大的和声手法，主要是指应用变化和弦及其他一些突出色彩性的手法。汉族调式的和声能不能应用这些较扩大的手法呢？肯定讲是能够的，并且有时为了内容上的需要是应该采用的（前面在谈到各调式的和声时已经有一些是较扩大的手法）。但问题是怎样应用？

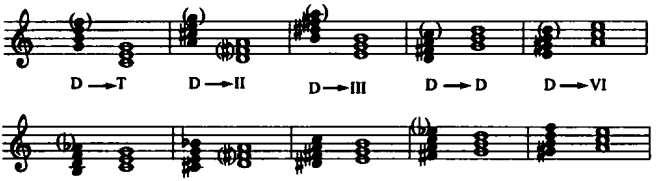
一、和弦的变化

从广义来讲，凡是在不变调的前提下出现包含非本调自然音的和弦都可叫做变化和弦。变化和弦也是各式各样的，在表现上也可分为力度意义的及色彩意义的两种。而且变化和弦大多和调接触的发展相联系的，或者和半音和弦外音的应用有关。我们看某一个变化和弦的意义，绝不能仅仅从和弦的结构上看，必须还要从各个方面来理解。在应用原则上不相同的变化和弦很可能在和弦结构上是一样的，这时就不能以某种固定的观念去对待它。

下面试简略介绍一下几种意义不同的变化和弦：

我们知道，和声中的力度，在音响上是客观存在的。在和弦运动中最典型的是包含导音及不协和的属和弦到主和弦，为了增强力度将属到主的功能关系原则引申到主和弦以外的其他各音级，就会带来许多和声上的变化发展。

例429



这就是“副属和弦”的原理。

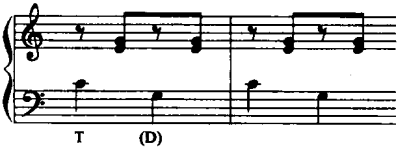
如果将下方的支持力 S→T 的原则加以引申，又可发展成为在本调和声范围内应用“副下属和弦”。

但是这样的和声，由于必然会出现在自然体系基础上的半音音调和功能力度的强调，对调式和声未必都能结合引用，如果为了力度上的需要而采用这种手法，首先要考虑的是半音音调如何出现的问题。在创作一般群众歌曲时，应用还比较容易（特别是“重属和弦”常常可用），而为民歌配和声时用它就要当心了。

在调式和声中过分强调力度是很容易使调式色彩遭受破坏的。结合色彩来考虑力度是更为适合的办法，在基本和声中就已谈到过像宫调式以 III_6 代 D，II 代 S 等这类方法来减弱功能性，现在用变化和弦，也应当避免完全大、小调化的手法。

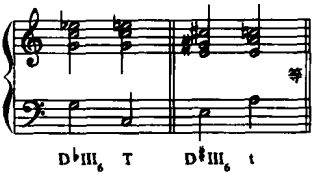
和声的低声部对力度意义的表现起着很重要的作用。它往往能使本来可以富于支持力的和声减弱，也能使本来较弱的和声加强节奏感，而且仅仅是在一个和弦的连续中通过低音的改变也能产生和声的运动感觉，如一般常见的以主和弦的五音放在低声部和主音交替进行而产生“T→(D)→T”感觉的情形就是这样：

例430



我们根据这种低音的作用来考虑力度性的变化和弦的使用，则像下例的和声进行便不致于过分尖锐：

例431

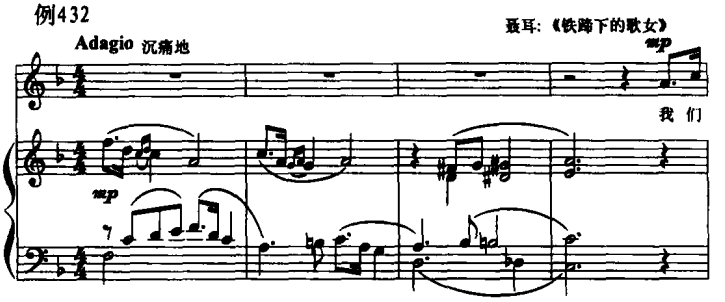


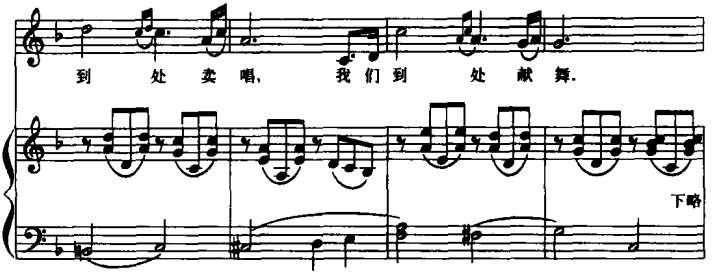
这不过是随便举两个例子而已，它们实际上已经是在色彩的基础上考虑力度了。

半音和弦外音构成的变和弦，特别是结合不协和的音响，也可能是很富于力度的，而且以它来冲淡典型的功能进行和造成色彩上的改变以适应风格是很有效的，这些当然必须取决于内容。

为了内容的需要，不应当受到自然体系的局限，对于五声性旋律，我们不能一概地否定掉它和半音音调结合的可能性，下例是我为《铁蹄下的歌女》写的伴奏，半音音调对主题作了重要的补充：

例432



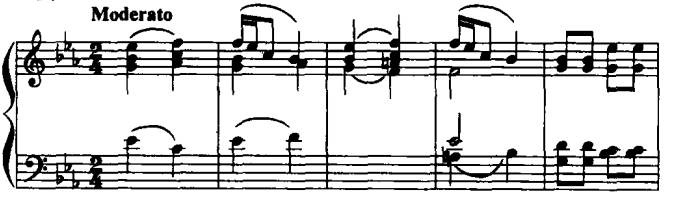


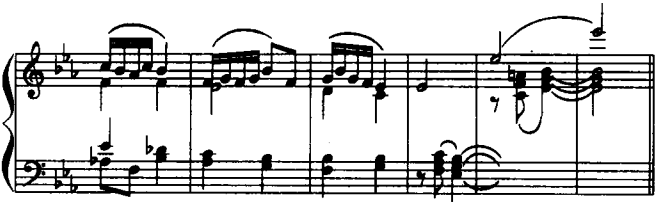
前奏第三小节在和声功能意义上是重属的增六和弦，但半音的使用改变了它本来的音响，上方三声部半音平行的小和弦进入到 $DIII_6$，冲淡了功能意义，使色彩更加接近于调式风格，所有的半音变化都是在平滑的声部中出现的（第三小节“D”音的又升又降完全合乎逻辑）。

偏重于色彩性的变化和弦，往往是和调式的交替相结合的，以大和弦来代替期待出现的小和弦，反之以小和弦来代替期待出现的大和弦，或以包含旋律音的其他调的和弦来代替期待出现的本调和弦，这些都是色彩性变和弦重要的来源。这种手法实际上就是将调交替的过程再加以缩短，体现在和弦的连接上而已，不过这时声部的意义很重要，应使变音作用于旋律。

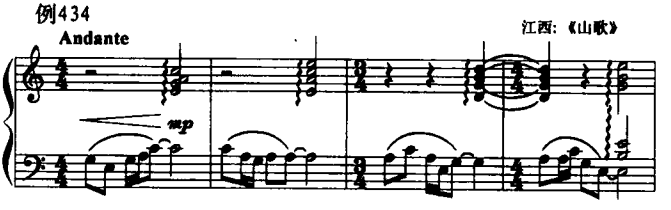
把我们的三种不同类型的七声音阶混合应用，即利用“间音”的游移来改变和弦的色彩，及造成较自由的调式交替效果，可以成为我们一种独特的色彩和声手法：

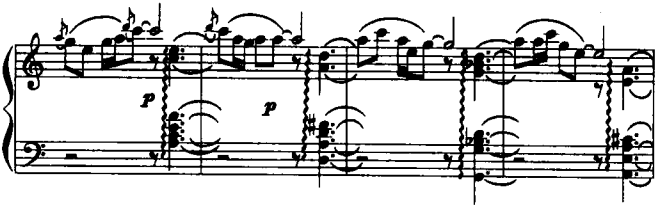
例433

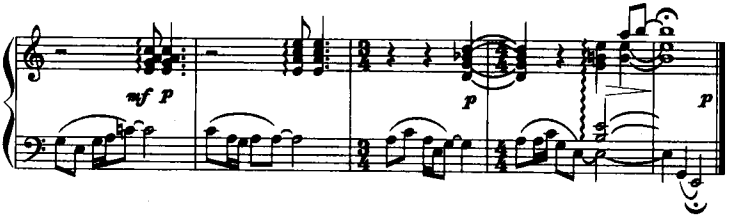




在和声变奏中采用这种手法，色彩对比更鲜明：

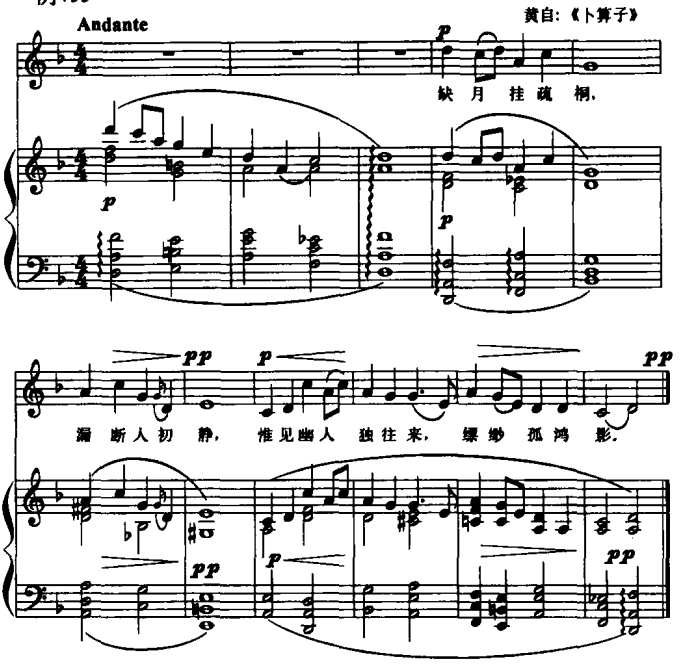






黄自的《卜算子》的和声是很富于色彩的，很能表达歌词的情景和感触(见下例歌曲，这里只引录一段词)。它的旋律是商调式，而和声却有较多的变化，而且还包含短暂的调接触发展：

例435



这在黄自的观念上或许是将爱奥利亚、多利亚及弗利几亚三个小调性质的调式的因素混合在一起来发展和声色彩的(不过分析起来还相当麻烦)。

但是按照五声性的旋律与和声的关系来说,在感觉上它是使用了不同的"间音"再结合调的变化来理解反而容易。

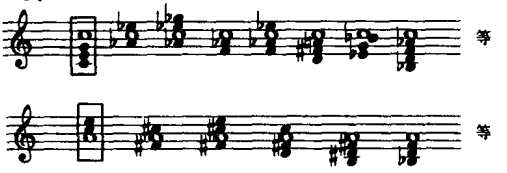
整个旋律可说是五声商调,但联系和声来说是羽调式(d羽),第二分句接触到c宫系统停在角调大和弦上。倒数第三小节出现的和声小调的因素不是功能性的。

当然除了和弦色彩以外,其中还有其他的色彩性手法,下面将还要谈这个例子。

色彩性变和弦的另一种更自由的用法,是把凡是包含旋律

音的非本调和弦都可引用进来，造成色彩的变化。如以这个旋律音为其他和弦的三音、五音、七音、甚至九音等，这和前面以主和弦构成音为共同音接触远关系调是同一原则的。如：

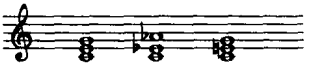
例436



这也未免太自由了，但是应用的可能性还是有的。

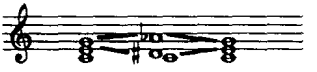
变和弦中的变音总是具有双重的意义，即作用于和声色彩或力度的意义和声部旋律的意义。我们不可能脱离声部的条件孤立地来理解或应用变和弦，像前面举过的例子《铁蹄下的歌女》，便可说明这问题，因此常产生一些复杂的和声感觉。如：

例437



是构成 ♭A 大和弦的色彩，但同时却有这样的声部意义：

例438



这就不是一种单纯的感觉了。

各种表现因素和手法都是条件性的，它们相对地存在于总的联系中。在一定的条件下造成应用某种和声的必然性，对较扩大的和声手法来说特别重要。千万不要单从某一个方面来考虑问题。同一个手法，同一个和弦用在这里是适合的、协调的，

而用在别的地方就可能非常不协调。

二、其他色彩性的和声手法

除以上的一些手法外，突出色彩性的和声还表现在和弦的结构形态及运动的方式上。

前面不止一次地提到过的所谓“四度和声”，它自然也是色彩性的，但是比较起来，它是色彩中最淡的一种，不管在和弦色彩上与和声结构上它都缺少更多样的变化，而且一旦用开了头就很难突破，稍为出现较丰满紧张的音响就会不调和，在表现上有很大的局限。

“四度和声”的基本原则是，以四度或五度的叠置构成和弦，似乎是用“四音”或“二音”来代替和弦的三音(即四、五度叠置的转位)。

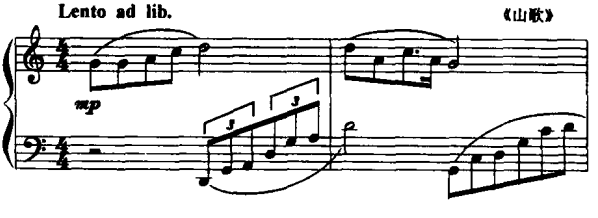
例439

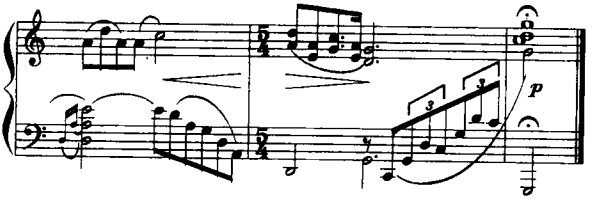
这实际上是在五度内加上一个邻音。

在四度和声中“二、七、九”等不协和音程的平行都可自由应用，但一出现“三、六”度平行则反而不协调。

四度和声的功能及色彩都全要靠低音的流动来达到，否则是更没有动力的。

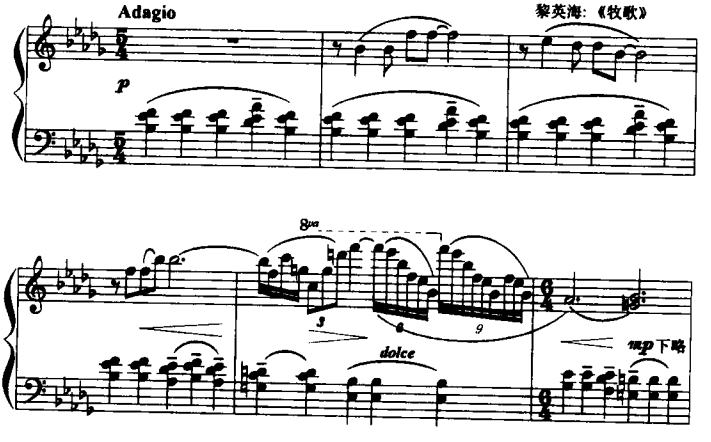
例440





结合调的发展，则可能多一些变化，但是这时更突出的却是调的色彩，如下例：

例441

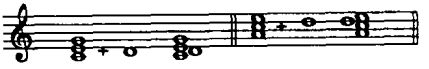


个别地采用“四度结构和弦”（如基本和声中的五声式和弦）不能算是“四度和声”。

“附加音”及“嵌入音”也是富于色彩性的，附加音主要是附加大六度（小六度的附加对我们不太适合）。这在以前已经用过了。它的原则是在功能的基础上附加色彩音。

“嵌入音”一般用到的是大三和弦加大二度，小三和弦加四度，即在大三度中嵌入一个二度音：

例442



如果不是在一定的声部条件下采用这样的音响，那么主要是带有描写的性质(为了描写某种特殊的景象，就是更多的音也可能挤在一道同时响出)。

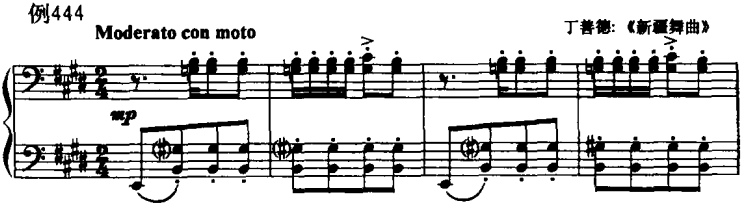
近代作曲家常常喜欢用附加或嵌入的半音音程，在意义上似乎是半音和弦外音与解决音同时响出：

例443

有人叫这作“碰音”，它的确是一种撞击的效果，特别是在低音区。

所以用它来描写打击乐器是适合的：

例444



它比单纯几个和弦音更能体现鼓声的效果。在这里构成特殊的色彩。

但是附加音与嵌入音如果是仅仅为了“避免”单纯的和声而采用的话，就会显得十分做作，令人感到刺耳。

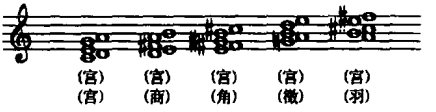
附加六度也不能滥用。

有人曾为五声音阶的和声，设计了一套“五声音阶和弦”，实

际上就是五声堆砌的和弦，它的“方法”有二：

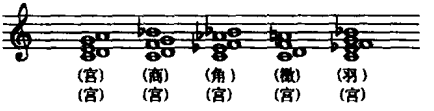
一是在各级上构成以该音为第一音（宫音）的五声堆砌：

例445



另一种是将一个音轮流作为不同的五声音阶音的堆砌：

例446



不能不承认它是一种色彩手法，但问题是用这样的方式来构成的所谓和弦，是把调中各级都是分割开来对待的，毫无功能可言。而且五个音同时响出而独立地作为“和弦”来使用，音响是含混的，连接起来更唐突，会破坏基调，产生怪诞的效果。

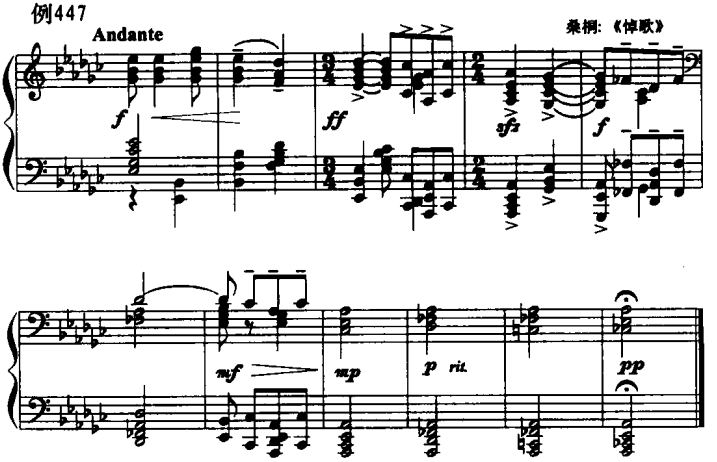
和弦结构形态的发展中，“重叠和弦”的逻辑性较强，这正如调性的重叠一样，不同功能或色彩的两个和弦同时响出，在表现意义上造成一种冲突感觉，并构成强烈的推动力。

重叠和弦是复合功能及双重色彩的意义，但它的功能作用主要在下方的和声，而上方的和弦则更突出色彩意义。

从历史发展来说，重叠和弦是先于重叠调性的。持续音、留音和弦便已经带有重叠和弦的因素，而“九和弦”便已经是复合功能了（如 D^9，即 $\begin{matrix}S_{II}\\+\\D\end{matrix}$）。

重叠和弦和九和弦不同的是，九和弦的上方是从属于下方的和声基础的，而重叠和弦则不是这种关系：

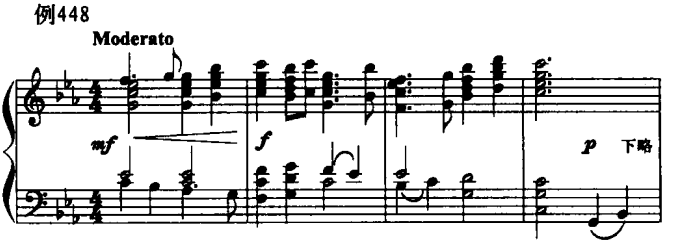
例447



重叠和弦的应用应当是有限的，而且须从内容出发，效果最好的是重叠的两个和弦有两个共同音，这时因上下方进行意义不同而不能算作七和弦，它们构成的音响感觉和七和弦不一样（虽然就垂直的构成音来讲和七和弦相同），重叠和弦的发生往往是和持续和弦或和弦外音作用于和声的意义的加强相结合的，并且有良好的声部关系。

能够按照和弦外音的原则加以解释的重叠，效果最自然。

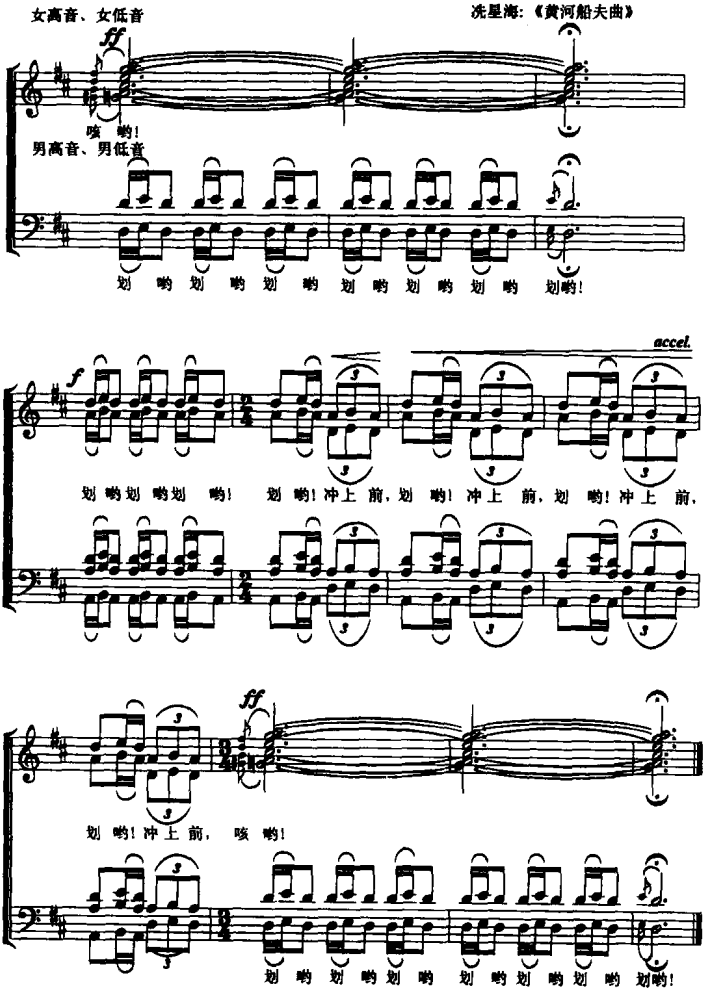
例448



上例发生的重叠和弦都是倚音式的，是和弦外音作用加强的结果，但效果较柔和。

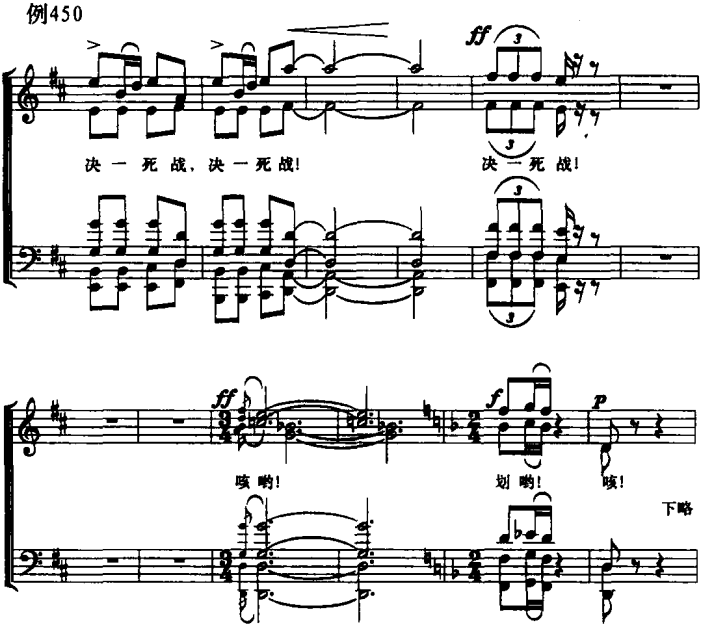
而像冼星海在《黄河大合唱》的《黄河船夫曲》中那样，以重叠和弦来构成船夫们强有力的呐喊呼声，是很有效果的，他大胆的采用了主音上方重叠属七和弦的手法。

例449



它一开始就这样展示了一幅船夫和惊涛骇浪搏斗的紧张场面，表现了人定胜天的伟大气魄，下面是更加发展了：

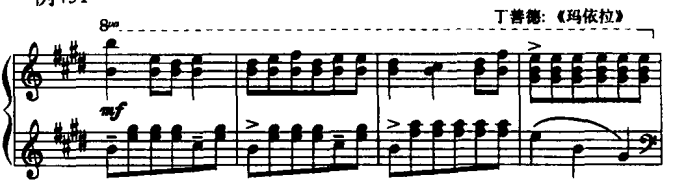
例450

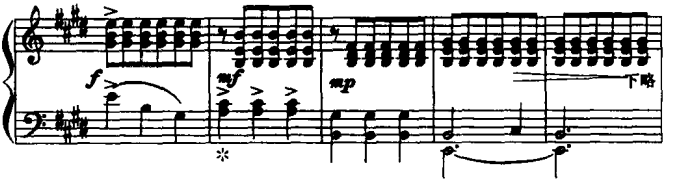


如果在这些表现因素中，把重叠和弦改为单纯的音响，将会使整个气氛受到很大的削弱。

在声部意义清楚的条件下，也有可能使重叠和弦变为“交叉式”的叠置：

例451





*处是很有趣的，这里构成了“下属”和“主”的交叉叠置，虽然这能用属音持续声部来解释，但清楚地是造成两个和弦的印象，听起来是下属和弦刚出现又进入了主和弦，成为两个和弦的叠置衔接。

和弦连接上的色彩性手法，常见的是平行和弦及附加平行五度的声部处理。

在基本和声的和弦连接中，我们就已经用过平行和弦和平行五度了，这对调式和声是很适合的。

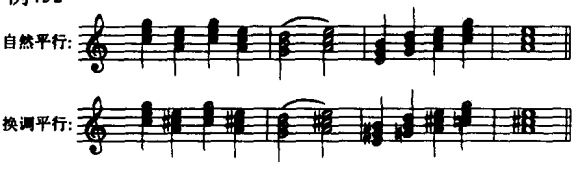
现在我们要研究以它们来构成基本色彩的手法。

平行和弦常常也同时包含有平行五度（平行第二转位和弦包含平行四度）。和弦的平行运动，削弱了声部关系间的紧张度，降低中间声部的旋律意义，和以一定的紧张度来保持声部间的平衡及声部旋律意义的基本和声比较起来，和弦的平行运动是突出色彩意义的。不仅可平行三和弦，而且平行七和弦也有很好的效果（平行九和弦少用）。

前面列举过的黄自《卜算子》，便是结合了平行和弦的手法，是构成整个色彩性效果的不可分的一部分。

平行和弦有自然平行及换调平行之分。

例452



色彩更突出的当然是换调的平行，但是这却很容易造成调性的含混及怪诞的效果。

平行七和弦以小七和弦为支点的平行比较柔和（换调平行也可用小和弦平行）。

要注意所谓以平行和弦来构成基本色彩，并不等于整篇都用平行和弦，只不过是在某一段落中强调它的色彩而已，或者是在和其他方式交替强调之下突出色彩性。

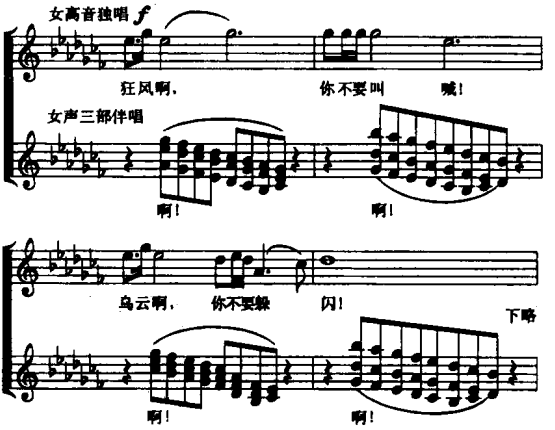
平行和弦在不同的音区及采用不同的和弦形态在音响效果上会产生很大的区别。

对于平滑的或较平稳的旋律，使用平行和弦显然是更合适一些，以免引起声部的混乱，影响和声感的完整性。

平行和弦同样适用于和弦外音。这时我们可以假设性地把它们看成一个声部。

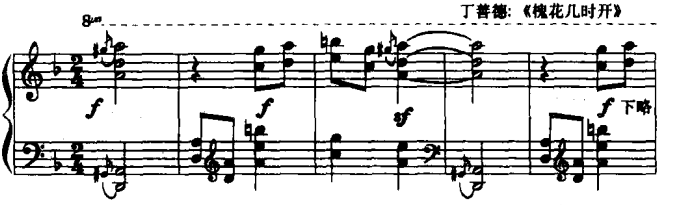
平滑流动的平行和弦，很适于作为某种描写性的衬托，如下例是冼星海《黄河大合唱》中的《黄河怨》，以下行平行和弦来描写风声，并在情绪表现上起了很大的作用，加强了怨诉的气氛：

例453



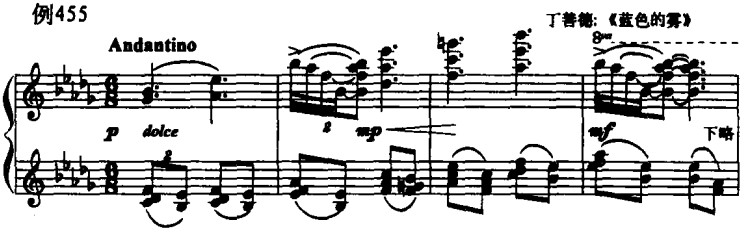
平行五度的色彩意义，在基本和声中就已经很显著。旋律的附加平行声部较好的是用四度平行，而在和声意义上平行五度比四度更富于色彩，特别是不属于本和弦音之内的附加上方平行五度，好像是蒙上了一层泛音的色彩。

例454



这里上下方都是以五度来突出色彩的，如果下方是较紧凑的和声，更会突出上方平行五度的附加的意义。

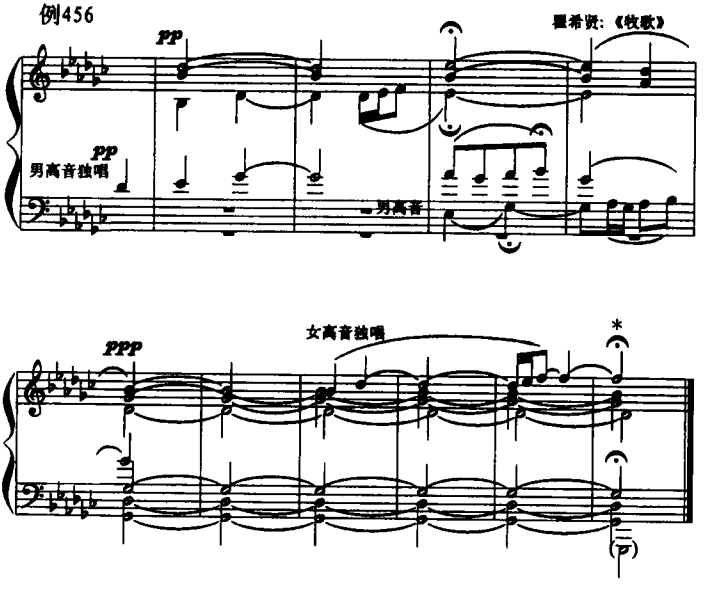
例455



音区的安排，对附加五度色彩音有很大的意义，音域越广则更可通过音区的对比来加强这种色彩感觉，因此附加五度总是在最高声部。

下例系瞿希贤的无伴奏合唱《牧歌》，尾声的处理很有意思，结束和弦是一个色彩性的大七和弦音响：

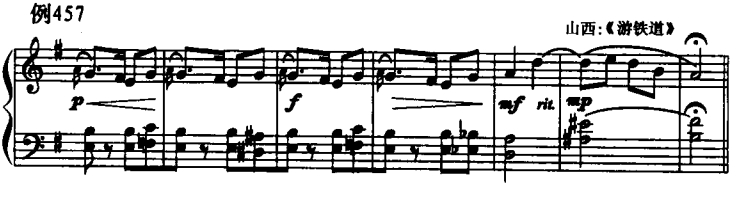
例456



这里结合着主题的回应来使用上方声部的附加五度(女高音声部唱的三音上的附加五度),很有色彩,造成一种飘浮的回声及余音袅袅的效果。

平行五度能减弱半音音调的尖锐性:

例457



突然的、远关系的调接触及较复杂的和声所可能带来的紧张音响常常也可以被平行五度缓和下来。

例458

湖南：《花鼓戏》

Moderato

mp scherzoso

p

mf

仅仅以自然音，通过平行五度的烘托，也能获得突出色彩的效果，特别是在较低的音区。

以三度关系流动的平行五度，所构成的和声色彩是独特的，由于前面五度的音在印象中不是立刻消失，因而仍能保持着一定的和声的丰满性，前面丁善德的两个例子便有这种音响，而这在较低的音区更显著：

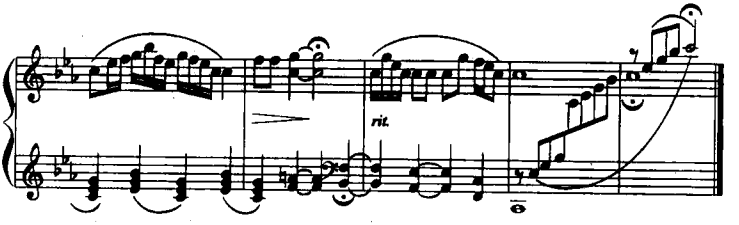
例459

Largo ad lib.

江西：《山歌》

p

p



以上谈的一些只不过就一般所碰到的手法略加介绍而已，实际上突出色彩性的和声手法还有不少，甚至有一些还很难谈出原则来。

最后，我想再补充研究一下五声音调的色彩性交替式音阶发展的问题。

前面第二章谈过，在一个八度内的五声音阶音，可以对分为每三个音一组(七声可分为每四个音一组)。从音程关系来看，“三音组”的音调实际只有三种：

例460

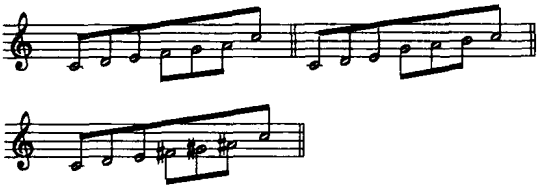
全部归纳如下：

例461

如果现在以“三音组”为一个单位，在不发生音级重叠的原则下，八度内结合任何两个“三音组”便可能构成交替式的音阶。

如 a＋a 便可有：

例462

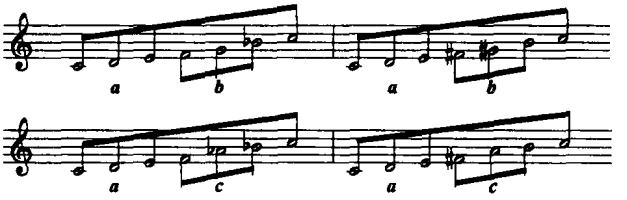


显然，上例前两种是不能成为交替的，因为它们本来就包括在自然音列之内。

而第三种却由于对比性强而突出了两组结合为交替式音阶的意义，这就是欧洲印象派所采用的“六全音阶”了。六全音阶之所以能和五声音阶适应，道理便在这里。

[a+b]及[a+c]可有：

例463



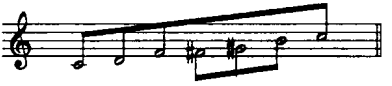
这里也是每类的后一种情形更有对比交替的效果，因为前一种第二组的开始音仍属于前组的较亲密的音。因此可看出以上都是以两组开头一个音相距增四度的最突出。

按照在八度内不发生重叠音的原则，包括纯四度的 b，c 两组要结合交替时必定是相距增四度的“三音组”，如下例便发生了重叠：

例464

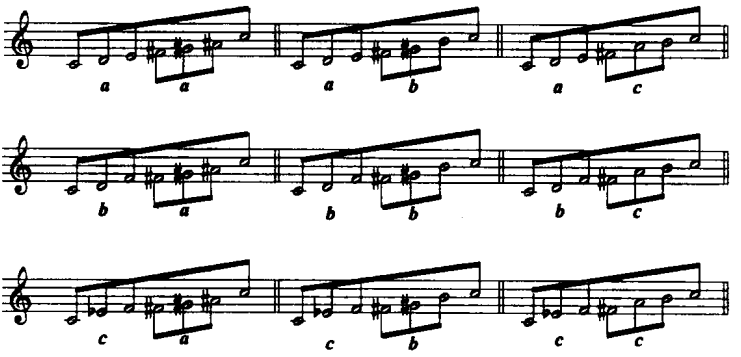
只有增四度的一组加进来才避免这种重叠，而产生音阶感。

例465



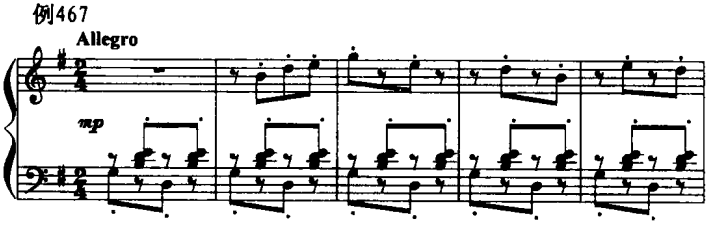
综合以上的方法，由两个对比性强的“三音组”构成色彩性的交替式音阶，可以有九种：

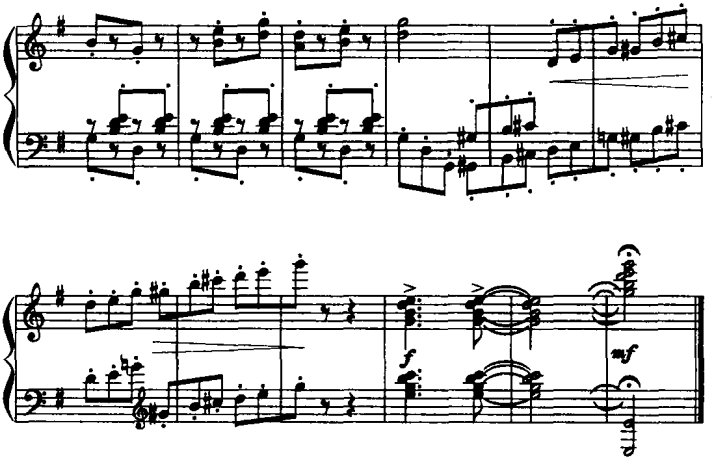
例466



这就构成了五声音调独特的色彩性交替式音阶。当然这种特点仅在一个八度内是体现得不充分的，必须反复出现。所以它们更适合于用在色彩性的华彩旋律，特别是音阶式的华彩经过句中。下例是我为电影《两个小足球队》写的音乐中的一段：

例467





(色彩性的调接触,当然在旋律上也常常体现出两调五声音调的交替,但并非构成音阶式的交替。)

这种交替结合的衔接处所发生的半音关系,和其他的半音音调是不同的,它并非构成尖锐的倾向,而是色彩性的。但其中除六全音阶外,其他的由于在衔接处有半音关系,仍然更适合于上行。

对待以上谈的一些手法,我们都不能从概念出发来生硬地搬用,必须再三强调音乐中任何一种表现手法都必须从各种因素的联合中来看它的表现意义和风格意义。这对于突出色彩性的手法尤其重要。

并且必须看到,许多在和声上突出色彩性的变化发展手法是更适合于为钢琴写作,钢琴音乐有更广阔的、自由的发挥余地。而由于必需考虑到声部的进行及声部的旋律意义,它对于合奏曲,特别是对于为人声的合唱、重唱曲是很受限制的。

这些偏重色彩性的和声手法,我国的作曲家用得不少,其中有些也是欧洲十九世纪末以来民族乐派、印象派作曲家们所常

用的。有些色彩性的手法很适合五声音调的和声，因此学习它对我们是有用的。

对初学者来说，还是应该首先掌握基本和声，打好基础，不要急于用扩大的手法。当然到创作时，根据内容表现的需要，各种技法都有可能用得上的，但也要注意民族风格问题。我们必须走自己的路，力求创作出具有鲜明中华神韵的高水平作品立于世界音乐之林。

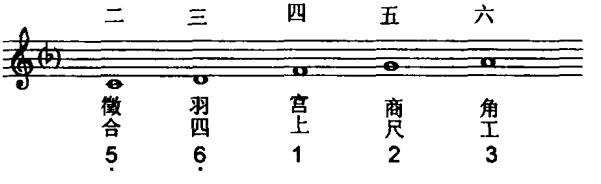
附录

潮州音乐的调变化发展

潮州音乐旋律的调式及调变化问题，早就引起了许多同志的注意，并做了不少研究工作，已发表过这方面论著的如陆仲任、张伯杰、郑诗敏、蔡余文、蔡松琦等同志，都提出了有价值的见解，我在学习研究这些论著的基础上，经过实地考查，觉得有一些问题还须进一步探讨，现发表个人看法，求教于同志们。

潮州弦诗乐（民间合奏）习用的“二四谱”是一种“音位”谱，同时具有“音序”、“唱名”的意思。以数字“二三四五六”来依次表明确定的音位关系，基本组合为“徵羽宫商角”，相当于工尺谱的“合四上尺工”，简谱的“$\dot{5}\dot{6}123$”。并可作为唱名，也可只是念谱，而且是用“二四谱”的固定唱名法（念谱法），简谱通行后也仍习用固定。（近几十年来把“二”已固定为“C”音。）

例468



“二四谱”还有“七、八”两音，是“二、三”的高八度，正如工尺谱的“六、五”，以便于念谱，同时也表明从“二”到“八”为一般常用的音（但“八”只是“轻三”的高八度）。

（从“二”开始的原因，据说可能是和潮州话的语音及声调有关，

但究竟是怎样产生的？为何不从“一”开始？须另行调查研究。）

值得注意的是这种记谱法，是反映了潮乐的五声音阶或以五声为骨干的五声性音调的特点，这点是很有意义的，是我们探讨以下问题的前提。

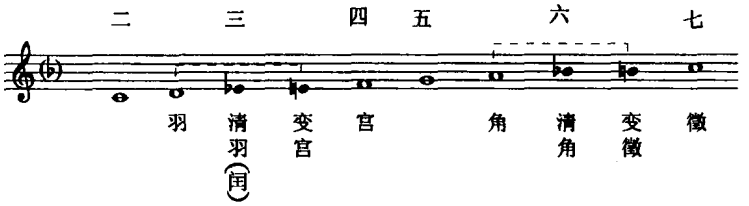
潮乐的“轻三轻六”、“重三重六”及“活五”的涵义，首先是表明奏法上的变化，是指“三、六”两音在演奏时可以相对地“轻、重”，“五”音可以奏“活”。

例469

筝的演奏最能说明这种变化，（实际上就是从筝来的），空弦散音为基本的“轻”的“二三四五六”，将“三、六”加以重按，增大弦的张力度，即成“重三重六”，“五”也可以有较大的揉按滑动，只有“二四”两音固定不变——这是取决于五声性调式的调关系远近及潮乐习用的调发展手法及所用乐器的制约，所以便称为“二四谱”。（“二弦”等四、五度音程定弦的乐器，空弦即为“二四”。）

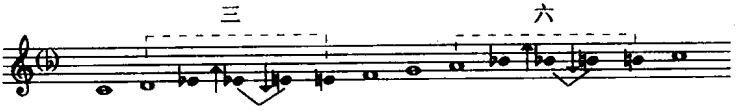
“三、六”重按的结果，产生“羽宫间音”和“角徵间音”。

例470



如加上实际演奏中存在的“间音”的音准游移，还可以成为“宫羽”、“徵角”之间的等分音。

例471



(有的同志认为“等分音”是潮乐七声音阶音的特点,这涉及到音律及如何看待音律问题范畴的问题,本文不拟论述。)

由于“间音”在运动形态的旋律结构中的地位,即用法的不同,确实存在多变的游移性,“润饰性”和“代替性”的“间音”尤为明显。

带调发展因素的“综合调式性”的“间音”,具有本调“偏音”及它调“正音”的双重性,如在旋律发展中把这种“间音”加以肯定或比较肯定,便会明显地或较明显地引起宫调系统的改变——移宫。

突破单一调性(这里说的“调性”同时包括调主音高低及调式属性),扩大调的接触面,以获得调性的变化对比,作用于乐曲的新的开展,这在音乐实践发展过程中是很自然也可说是必然产生的,民间音乐就普遍存在调变化发展,(虽然有时是无意识的),成为旋律发展及曲式扩展的重要手段。

五声性调式的调发展,无论是同宫系统调或不同宫系统调,都有着很多转换的可能性。

“三六”的不同奏法当然会影响音位,而音位的改变便很有可能(但并非必然)引起调性的某一方面的改变:“重三重六”的运用正是反映了调变化发展方面的自然要求。

“重三重六”可能引起的变化是不同宫系统调的转换,但可以产生三种结果:

第一种,明确地移宫换调;第二种,在基本调的基础上强调

有转换的趋向，但实际并没转；因而产生第三种，似转非转，这种现象相当普遍。

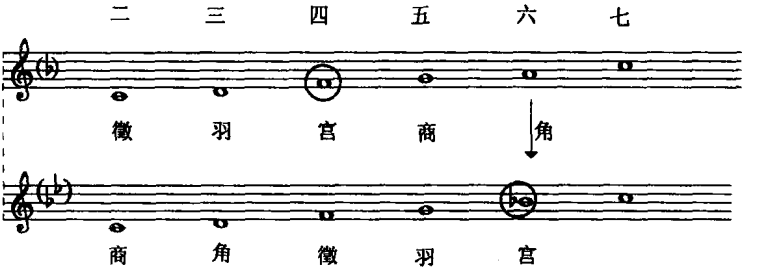
这三种情况都可分别表现在整个乐曲（曲牌）或乐曲的某个部位。因此，不能把“重三重六”就看做只是一种绝对的变化，不能把“轻三轻六”与“重三重六”间的关系，简单地说成是调性、调门、调式之间的固定变化关系，实际情况要复杂得多。（如说成是调性变化，则只能从文学用语而不是从音乐术语来理解。）

我想，不妨把它们视为“音位组合类型”——“轻三六类型”、“重三六类型”，简称“轻类”、“重类”。还可有“轻三重六”、“重三轻六”的类型。

在不同类型之间或一个类型的曲牌内部，都有可能发生调的变化，即便在基本组合的“轻类”曲牌中也有调发展或调发展的因素（包括接触不同宫系统调）。

按不同宫系统调的近远亲疏关系来看，最容易转换的是四、五度（纯音程）关系的移宫，即“以宫为徵”或“以徵为宫”（民间音乐中很普遍）。潮乐“重六”从工尺谱的“工”变为“凡”（民间有称之为“变凡”的）即“清角为宫”（“以宫为徵”），转换到下五度宫系统调，运用很普遍，可说是潮乐中用得较多的占优势的“第一次移宫”，或第一次移宫的明显倾向，“清角似为宫”。

例472

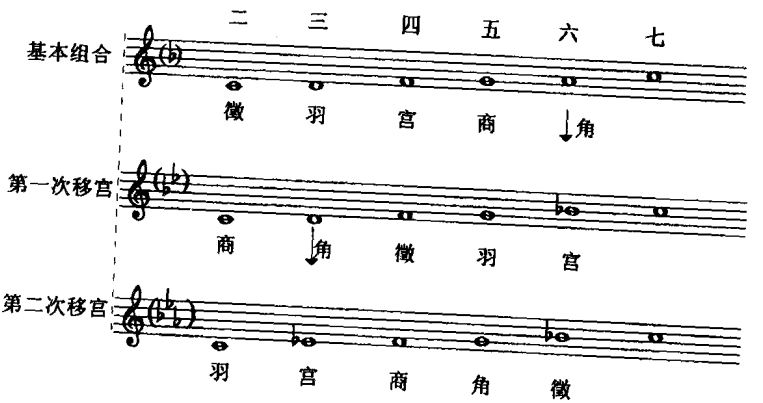


在演奏上，这个上四度的宫音是相当肯定的，有时很肯定。

当然，确定移宫不仅仅是一个音的问题，而必须结合旋律中相应的音调来体现，（主要是“羽宫”、“角徵”五声式级进、“宫角”大三度关系及五声调式的三音组音调），还要联系曲式、时间长短等条件看宫系统是否转换和如何转换。

沿着这种调发展的思维向前扩展，在肯定第一次移宫的基础上便容易产生“第二次移宫”，即再一次“工”变“凡”，再一次“清角为宫”，接触下大二度宫系统——从基本组合看是“清羽为宫”。

例473



但在“重类”乐曲中，这第二次移宫往往只是一些因素。并且在演奏上，这个“清羽为宫”或“清羽似为宫”，远不如“清角为宫”那样肯定明确。

“重类”曲牌，多数是确定或比较确定第一次移宫，在中间接触一点第二次移宫。所以，也不能把“重三重六”一概视为转换到“以徵为羽”。

至于“轻”、“重”两类所用的调式，用得最多的当推以“二”、“四”为主音的某一调式。“轻类”为徵调式（“二”）和宫调式

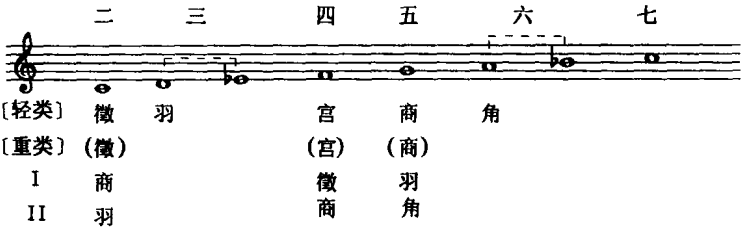
(“四”)。“重类”则较复杂,“二”可以仍为徵,移宫的话,首先是为商,其次是局部地为羽或倾向于为羽。“四”可以仍为宫,移宫首先成为徵,其次为商或似为商。确定调式必须看具体条件。

“轻类”的“三、五、六”皆可做为主音,即羽、商、角调式,但角调式应用很少。

“重类”经过变化后的“重三、重六”这两个音,在观念上还没摆脱基本调的“偏音”地位,(演奏上常结合吟揉),目前还不见有以它做为整个乐曲的主音,只是在中间局部地有“清角为宫”的宫调式因素而已。

“重类”的“五”,仍可为商,移宫首先为羽,也能局部地为角或似为角。

例474

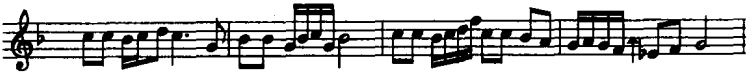


因而在“重类”乐曲的旋律中,出现同主音调式的交替渗透是颇为频繁的,并往往突出“间音”的双重性,产生似转非转的独特效果。民间艺人所说的“重中有轻”正是表明这些可变的、有调性对比发展的特点。

以名曲《寒鸦戏水》的“头板”为例,可看到“重类”包含调变化发展的一般情况。

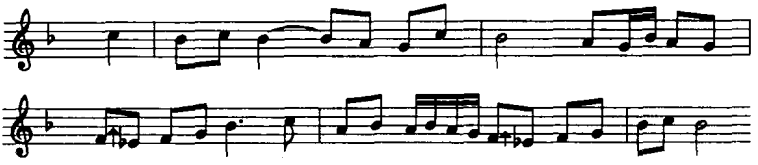
乐曲是标明“重六”,一开始便呈示“清角似为宫”,逐步肯定了“清角为宫”。

例475



最后一大段中并暂转到“清角为宫”的宫调式。

例476

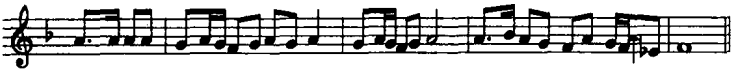


乐曲中间有不少“轻类”同主音调式的交替：

例477

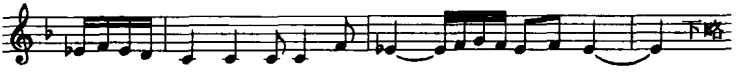
而且最后一句对置为“轻类”，结束在“F”宫，(但又用了“重三”)。

例478



“第二次移宫”的迹象，即“清羽似为宫”，是在发展部分才出现的，造成较大的色彩变化。

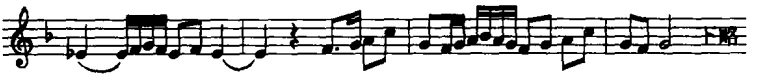
例479



(谱例记自潮州民间乐团演奏录音。)

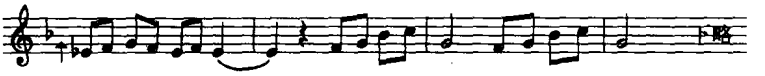
有趣的是，这次听到的演奏是从“清羽似为宫”直接回到“轻类”，宫系统调关系为大二度，即省去“五度的五度”的中间过渡环节，跨越为二度关系，造成更大对比（回“轻类”是很自然的）。

例480



而过去郑诗敏同志记的一个谱仍是回“重六”，效果较平滑。

例481

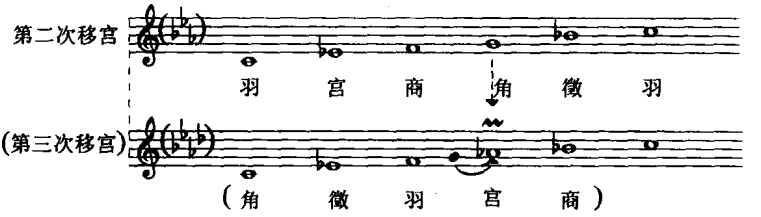


《寒鸦戏水》的主要调式是“F 徵”，交替“F 宫”。经过调变化发展，自然在色彩上、情绪上以及在演奏风格上都带来了新的对比变化，尤其是以同一曲牌做不同“音位组合类型”的变奏，这种对比特别显著。（潮州、潮安民间因此又有“硬套、软套”或“硬线、软线”的说法。）但某一类型、调性的表现意义却又不是绝对的。

“活五”是将“五”音加以重按并结合较大幅度的揉滑颤动，使音位提高但不稳定。（有人讲是将“尺”揉按接近“工”。）

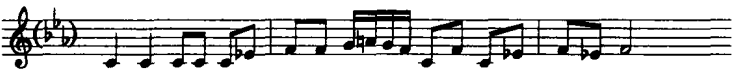
这是在肯定了“第二次移宫”的前提下，产生的“第三次移宫”的意图，即在“清羽为宫”的基础上扩展接触第三次“清角似为宫”。

例482



但到底由于离基本宫系统(“轻类”)太疏远,这第三次移宫不过是处于萌芽状态的一种试探,第三次的“清角似为宫”的宫音是摇晃不定的,并没有真正肯定下来,然而却具有其独特的情趣。(在筝上有人通过移码肯定第一次移宫来演奏“活五”。)所以,听潮州民间乐团及个别艺人演奏“活五”时,反而是比较明显的确定了“清羽为宫”(第二次移宫的完成)。如“活五”《柳青娘》实际上突出的是“F商调式”。

例483



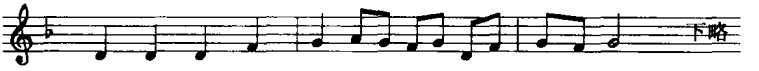
在演奏中,宫音(♭E)常常带有导音性的偏高。

“活五”类所用调式多以“四”为商(有时带羽的因素),“二”为羽(极少带角的因素)。

由于把以“四”为商的角音(G)揉按滑动,成了“活角”,所以民间还有“活工”的说法,就是指将“尺”改为“工”的观念,再加揉按滑动成为“活工”。

《柳青娘》的“轻三六”,开始句为:

例484



“活五”的开始正是这同一旋律型移低大二度,可见其调发展思维方法是明确向大二度移调。

民间演奏家凭着对调性的天然感觉,每发生一次调发展变化(转向新调或短暂地接触另一调),哪怕只是因素,都会自然而然地在行腔上做出某些调整,以适应新调的五声性音调特点,

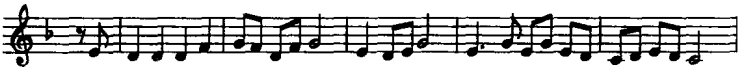
(这在潮剧唱腔中更明显),因此,汕头肖韵阁老先生在其有关论述中清楚地指出“以一谱反各调,对乐语则稍加调合旋律”,“一谱反各调,须慎于用谱变调。”

《柳青娘》是由“轻类”到“重类”,再到“活五”连续逐步调发展的卓越曲例,(也可单演奏一个类型),调发展成了潮乐曲牌变奏的一个重要手段(还有其他变奏手法相结合)。

从以上看来,潮乐的不同宫系统调的变化,主要倾向于接触下五度宫系统调,(“清角为宫”及连续地甚至跨越地“清角为宫”)。但是在各类曲牌的旋律发展中,实际存在短暂地接触上五度宫系统调,特别是“变宫似为角”的综合相当多,不过在曲牌用调上还没有形成向上五度移宫的新的音位组合类型。

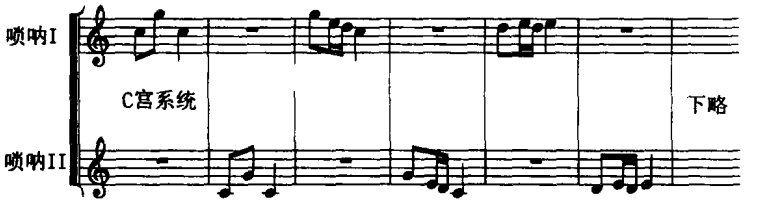
例485

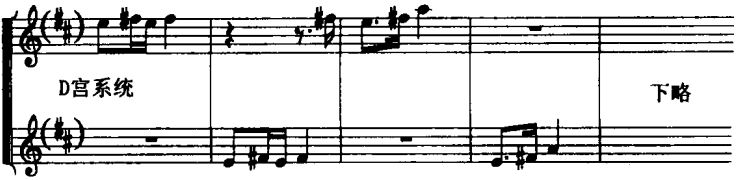
《凤求凰》(郑诗敏记谱)



接触上方大二度宫系统调即“变徵为角”或综合调式性的“变徵似为角”,也是屡见不鲜的。(《寒鸦戏水》中从“清羽为宫”直接回到“轻三六”便有这种效果),下例是《双咬鹅》发展中的移调。

例486

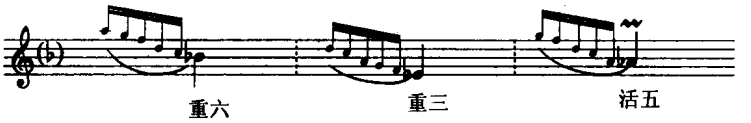




总之，对“轻”、“重”、“活”各种“音位组合类型”的变化，对每个乐曲的调性及调发展，都应当根据实际情况做具体分析。

这里顺便提一下，有些筝家在演奏时，由于在“重”、“活”中加“轻”的空弦刮奏装饰，出现了很有趣的特殊交织的效果，（当然这是受演奏上的限制而产生的），如：

例487



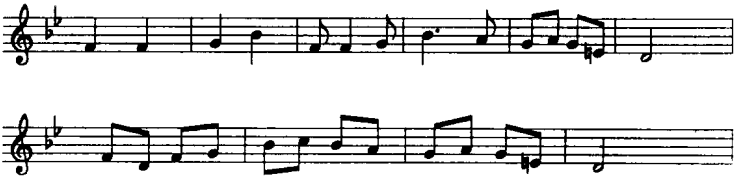
至于潮乐的“反线”，在概念上不同于“重”、“活”，它是针对作为“正线”的常用基本调系统而言的调门变化，是确定的表明将宫音移高四度（♭B 为宫），乐器空弦所属阶名随之改变，筝也可将原来的角音通过移码提高一律固定为宫（清角为宫）。因此可说是移高四度的“轻类”，但在旋律音的活动范围及语汇上有自己特点，并可用各调式，包括用移宫后的宫调式，在“反线”、“曲牌”内部也可以有调发展。

“反线”同“重类”的第一次移宫，在调关系上是相同的，如从“重类”的观念看，可以说“反线”用的是“轻三重六”。但不同的是，“重类”是在“轻类”基础上的变化，接触下五度宫系统调，并可出现第二次“清角为宫”；“反线”则是指明整个乐曲的宫系统移动，并且相反地大量接触上方五度宫系统调（也就是回到“轻

类”基本调)及上方大二度宫系统调(上五度的上五度)“在旋律发展中相当强调用综合调式性“变宫”音(有时就是“变宫为角”,转回“轻类”)及“变徵”音(“变徵似为角”),因此和“正线”及其变化有鲜明地色彩对比。

例488

《金凤花》



我们对民族民间音乐在音乐构成上的各种手法(调变化发展只不过是其中的一个方面),都需要进一步加强理论上的探讨研究,目的是为了更好地整理或改编传统优秀乐曲,并继承发展这些手法运用到创作中去。潮州音乐和我国其他地区的民间乐种,特别是和邻近的同一语系的福建“南音”(南曲)有很多共性,但个性又很鲜明,应当下功夫进行全面研究,包括同“南音”的比较研究,相信我们会从中学习到更多宝贵的东西。

(原载《中国音乐》1981 年第三期)